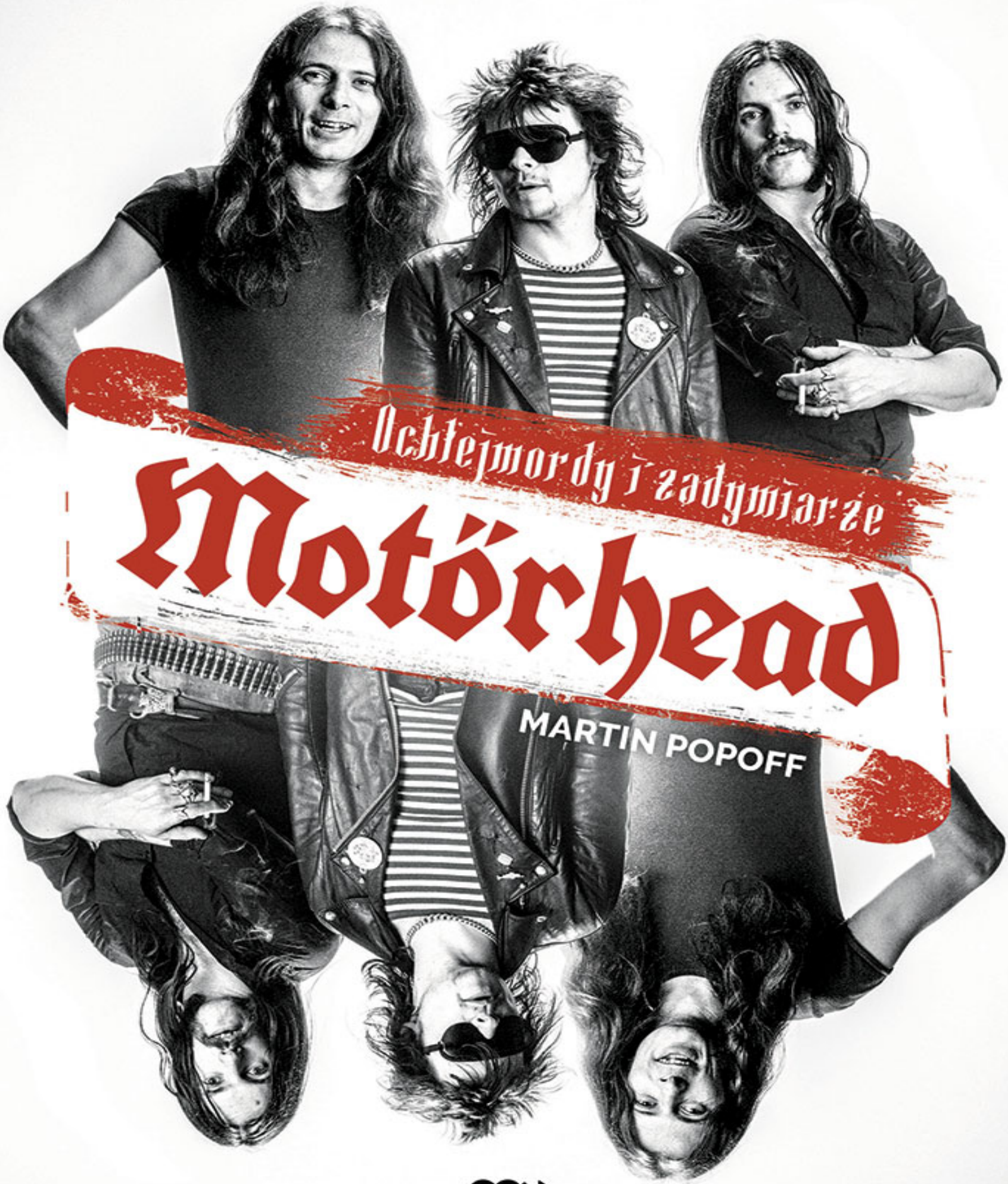
OPOWIEŚĆ O POCZĄTKACH **MOTÖRHEAD**



Ochłejmordy i zadymiarze

Motörhead

MARTIN POPOFF

WYDAWNICTWO SINE QUA NON

Plik jest zabezpieczony znakiem wodnym

Ochlejmordy i zadymiarze
Motörhead

TŁUMACZENIE:

MACIEJ PAWLAK

KRAKÓW 2018

– Chyba nie lubisz gadać o starości, co?
– Nie, w porządku, możemy gadać.
– A nie masz czasem małych problemów ze zdrowiem?
– Nie mam, ani małych, ani dużych.

Wstęp

Przede wszystkim chcę zaznaczyć, że nosiłem się z zamiarem napisania tej książki już kilka miesięcy przed śmiercią niezastąpionego Phila Taylora, a papiery z dobrymi ludźmi z ECW Press podpisałem kilka tygodni przed tym tragicznym zdarzeniem. O odejściu Pana Motörheada, to jest Iana „Lemmy'ego" Kilmistera, nawet nie wspominam. Nie chciałbym, żeby ktoś pomyślał, że próbuję się bogacić na śmierci bliźnich, bo gdy nadawałem tej książce ostatnie szlify, wszyscy członkowie Motörhead wciąż jeszcze byli wśród nas, a wydanie jej dopiero teraz to pokłosie bezlitosnych procedur wydawniczych.

W sumie dobrze świadczy to o ECW, bo wykazali się taktem, zamawiając książkę o Motörhead, zanim jeszcze ktokolwiek umarł (możecie mi wierzyć, że w ekipie wydawnictwa jest kilku hardkorowych fanów zespołu).

No dobra, skoro już to sobie wyjaśniliśmy, niech będzie mi wolno powiedzieć, że jestem dumny, że należę do szacownego grona Motörheadbangerów od samego początku działania grupy. Nie mogę znaleźć żadnych pamiątek z tamtych lat ani swojej karty klubowicza, więc nie jestem pewien, który dokładnie miałem numer, wiem za to, że znalazłem się w wąskim gronie pierwszych Kanadyjczyków, którzy dołączyli do tej wspaniałej organizacji i którzy znaleźli się również w szeregach Saxon Militia Guard, czy jak tam się wtedy zwał fanklub innej świetnej kapeli, Saxon. To była magia: siedziałem w swoim pokoju w Trail w Kolumbii Brytyjskiej i z wypiekami na twarzy czekałem na przychodzące pocztą biuletyny oraz lśniące czarno-białe fotografie Motörhead i Saxon – materiały, o ile dobrze pamiętam, z grubsza podobne do tych, które otrzymywałem nieco wcześniej jako członek fanklubu Buffalo Sabres. Nie byłem pewien, które genialne trio wolę bardziej, Motörhead czy French Connection.

Odkryłem Motörhead w wieku czternastu lat za sprawą ich importowanego z zagranicy debiutanckiego albumu, choć nie mogę powiedzieć, bym połknął bakcyla po pierwszym przesłuchaniu. Pewnie, gdy po raz pierwszy usłyszałem to splątane kłębowisko przesterów, od razu ich polubiłem, bo tak to wówczas było – człowiek chwytał się każdej

ciężkiej muzyki, na której zdołał położyć łapy (bezwstydnie dyskryminując lekkie granie dla mięczaków) – ale kto przy zdrowych zmysłach nazwałby tych włóczęgów, tych lujów, tych szczurów ulicznych swoim ulubionym zespołem? W wieku lat czternastu lubiłem *Motörhead* dokładnie w tym samym stopniu i dokładnie z tych samych powodów, co *Raw Power* The Stooges, a jednym z nich było współczucie. Współczułem muzykom, że te płyty to wszystko, na co ich stać.

Dopiero za sprawą *Overkill* Motörhead wdarł się na stałe do ścisłego panteonu moich dziesięciu najulubieńszych zespołów (muszę nadmienić, że w przyszłości mieli się stać moim ulubionym zespołem raz jeszcze, po dłuższej przerwie, gdy nasz związek przechodził kryzys). Pierwszy okres działalności kapeli opisany w niniejszej książce to czasy klasycznego składu (czytelnik zauważy z pewnością, że w kolejnych rozdziałach będę używał doraźnie określenia „skład oryginalny", choć oczywiście przed nim istniał jeszcze skład pierwotny, który szybko okazał się zarazem przejściowym; o nim również w tej książce wspominam). Drugim jest ostatnie piętnaście lat działalności.

Książka nie opiewa heroicznej i energetyzującej muzyki, którą grali z prędkością huraganu i głośnością gromu Lemmy, Mikkey Dee i Phil Campbell w tym właśnie schyłkowym okresie. Od razu pozwolę sobie zaznaczyć, że trochę mi smutno, że nie wychwalam i nie analizuję tutaj wspaniałych nagrań tej wersji zespołu, zwłaszcza ostatnich sześciu płyt (no i może *Bastards*) bezpośrednio poprzedzających śmierć Lemmy'ego. A więc tak, owszem, kocham Motörhead z lat dwutysięcznych, doceniam go i czuję się nim zainspirowany, tak samo jak tym z późnych lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych, ale Motörhead spomiędzy już nie bardzo. Mierzi mnie zwłaszcza twórczość zespołu z okresu, który już zawsze będzie mi się kojarzył z coverem *Cat Scratch Fever* Teda Nugenta. I tak, oficjalnie przyznaję, że *Another Perfect Day* to mój ulubiony album.

Jak już mówiłem, ta książka to hołd dla klasycznego lineupu Motörheada oraz sześciu płyt – pięciu albumów studyjnych i jednego koncertowego – które Lemmy Kilmister, Phil „Philthy Animal"* Taylor oraz „Fast" Eddie Clarke nagrali w latach 1977–1982.

Zaciągnięcie się do Motörheadbangers pamiętam po tych wszystkich latach jak przez mgłę, ale najmilszym wspomnieniem związanym z tymi

trzema wariatami jest moment, w którym nabyłem drogą kupna płytę *Overkill*.

Wraz z moim starym kumplem Forrestem Toopem wybraliśmy się na jedną z tych odmieniających życie wypraw do Spokane w stanie Waszyngton. Wyruszyliśmy z rodzinnego Trail tuż przy południowej granicy Kanady. W tamtych czasach byliśmy już zatwardziałymi metalowcami i żyliśmy tylko dla tych wypraw zakupowych do Ameryki, istnej mekki, gdzie półki w sklepach muzycznych uginały się od płyt. Spokane było dostatecznie dużym miastem, by znalazło się w nim kilka małych, ale świetnie zaopatrzonych sklepów. Jeden z nich, Eucalyptus Records, mieścił się w przestronnym i prawie w całości przeszklonym pomieszczeniu. Był punktem obowiązkowym każdej naszej wycieczki, ponieważ mogliśmy tam znaleźć wszystkie najnowsze nagrania interesujących nas amerykańskich zespołów, a nawet kilku zagranicznych. Był to radosny, wolnostojący budynek przy Division Street. Człowiek świetnie się tam czuł – jak w kultowych sklepach muzycznych Peaches albo nawet w Tower za najlepszych lat. Ale jeszcze ciekawszym punktem wycieczki były połączone z head shopami sklepy muzyczne znane jako Magic Mushroom i Strawberry Jams, które w okresie największej, przyćmionej zielonym oparem świetności przynajmniej raz zmieniały siedzibę i gdzie można było kupić periodyki takie jak „Sounds” i „NME” oraz single Tygers Of Pan Tang, z których jeszcze nikt nie zakosił naszywek.

Mam przypuszczenie graniczące z pewnością, że kupiłem *Overkill* w zagraconym Strawberry Jams jeszcze pod pierwotnym adresem. Nie jestem pewien, czy to wtedy podskoczyłem pod sam sufit, jakby mnie ktoś kopnął w tyłek, i zaryłem głową o powałę, wydając z siebie radosny skowyt, czy może miało to miejsce półtora roku wcześniej, gdy wertując płyty na półkach, natrafiłem na *Music for Pleasure* The Damned – w każdym razie doświadczyłem wówczas takiego samego endorfinowego rauszu. Gdy zobaczyłem niezapomnianą okładkę *Music for Pleasure* autorstwa Barneya Bubblesa, doznałem szoku i miałem wrażenie, że czas zwolnił. Z niejakim opóźnieniem dotarło do mnie, że oto trzymam najnowszy album niesławnego The Damned. Natomiast wrażenie towarzyszące ujrzeniu po raz pierwszy wspomnianej płyty Motörhead mógłbym przyrównać do oberwania między oczy rozpędzoną piłką baseballową wypełnioną jaskrawą farbą – ogłuszający trzask i eksplozja

kolorów. Okładka debiutanckiego albumu była zgrzebna i czarno-biała, a przy tym nieco onieśmielająca. Kojarzyła mi się z naszywką gangu motocyklowego, co zresztą, jak się później dowiedziałem, chciał właśnie osiągnąć Lemmy. Okładka *Overkill* była podobna do obrazu szpecącego *Motörhead* i znakomicie ilustrowała muzykę oraz postawę samego zespołu; wyobrażony na niej Snaggletooth niemal wyskakiwał z obrazka, ożywał wśród ryku i łoskotu, zasypywał człowieka gradem druzgoczących ciosów karate. Maskotka, która towarzyszyła zespołowi do samego końca, była namalowana jaskrawymi, krzykliwymi barwami, natomiast zdjęcie promocyjne ukazywało trzech niedożywionych, lecz radosnych żuli w skórzanych kurtkach.

Wkrótce wyszedł równie doskonały *Bomber*, potem *Ace of Spades* (obydwa wydawnictwa musiałem sprowadzić z zagranicy), a w dalszej kolejności live album, na który, szczerze mówiąc, miałem wylane. Później dostałem w pysk żelazną pięścią, to jest płytą *Iron Fist*, która, jak się potem okazało, przypadła mi do serca bardziej niż większości fanów. Na tym etapie wiedziałem już, że Motörhead zostanie ze mną na długo. I tak właśnie się stało – wdarłszy się podstępem do mojego życia, wtopił się w moją chmurną nastoletnią osobowość, pomógł przeżyć samotne licealne noce, zahartował mnie wewnętrznie, ułatwił dostanie się na studia i wyprowadzkę z domu rodzinnego, a potem towarzyszył mi przez kolejne lata. Od ponad półtorej dekady, wraz z innymi świetnymi zespołami, stanowi część mojej pełnoetatowej pracy zawodowej, jeśli można ją tak nazwać.

A potem zmarł Phil. A ledwie siedem tygodni później Lemmy. Teraz tylko Fast Eddie może otrzeć moje łzy i pomóc mi się przenieść w te magiczne czasy, kiedy panowie z Motörhead byli najgorszymi złodupcami metalu**.

Opowieść o sławetnej przeszłości tej wyjątkowej kapeli, magicznych latach 1976–1982, została wysnuta… a właściwie wykradziona przez autora samym zainteresowanym, gdy w glorii i chwale stąpali jeszcze po tym łez padole. Gdy ją kończyłem, dwóch już nie żyło i pisanie stało się doświadczeniem zgoła ambiwalentnym. Pojęcia nie mam, czy lektura sprawi ci, czytelniku, przyjemność i wypełni twoje serce punkową blazą czy może wprawi w grobowy heavymetalowy smutek, ale żywię nadzieję, że styczność z moją pisaniną pomoże ci raz jeszcze przeżyć tamte czasy, zaś dla młodego pokolenia stanie się punktem wyjścia do zawarcia bliższej

znajomości z sześcioma długogrającymi klasykami Motörhead oraz *Please Don’t Touch*, a także numerami ze stron B, które rozpalały naszą nastoletnią wyobraźnię.

To więcej niż pewne, że zostaniesz wykatapultowany prościutko do okresu, kiedy powstawała cała ta genialna muzyka, i to w głównej mierze przez samych bohaterów tej opowieści – Eddiego, Lemmy’ego i Phila, którzy ożywają na kartach tej książki, gdyż lwia część mojej opowieści opiera się na ich słowach. Mam też nadzieję, że pomoże ci ona dać nura na bombę w samo serce huraganu muzyki Motörhead, a zwłaszcza tych sześciu albumów, które uważam za absolutny kanon. Są one wszystkim, co nam zostało z tego okresu poza wspomnieniami. Pisząc tę książkę, czułem się tak, jakbym siedział w pubie z tymi towarzyskimi, mądrymi, śmiesznymi i wiecznie niedospanymi facetami. Chciałbym, ażebyś i ty, czytelniku, poczuł to samo, zamiast zwieszać głowę nad marnością tego świata.

No to jedziemy z koksem. Ja tam nie wiem, po co komu te wszystkie wstępy i prologi. Popełniłem ich od cholery i jeszcze trochę, bo napisałem blisko sześćdziesiąt książek (tutaj zaokrąglam, ponieważ wiem, że zanim niniejsza pozycja trafi na sklepowe półki, poprzedzając moje własne kopnięcie w kalendarz, napiszę ich dla was jeszcze z cztery czy pięć). No nic, wydaje mi się, że zrzuciłem już z serca wszystkie kamienie i dopełniłem wszystkich kronikarskich obowiązków. Zatem uwaga, kurtyna w górę, zaczynamy. Oto opowieść o klasycznym składzie Motörhead, stanowiąca swoiste studium uwielbienia i miłości, którą otoczone było legendarne trio. To odpowiedź na pytanie, dlaczego nikt nie powie złego słowa na członków oryginalnego Motörhead czy na Motörhead jako zespół (no dobra, te nazbyt komercyjne albumy z lat 1987–1992 są straszne).

Możemy z czystym sumieniem stwierdzić, że Motörhead to najczystsza emanacja magii hard rocka i – owszem tak – heavy metalu. Nigdy nie było i nie będzie drugiej takiej kapeli.

Martin Popoff
martinp@inforamp.net

Rozdział 1
„Zaraz, co myśmy wtedy ćpali?”

Zrodzony z zasiłku dla bezrobotnych w krainie rockandrollowych szumowin i zawsze – zawsze! – skazany na porażkę zespół Motörhead hartował się w ogniu przeciwności losu od momentu, gdy jego frontman i *spiritus movens* Lemmy Kilmister został wykopany z formacji Hawkwind jak z armaty i zapałał żądzą zemsty, pragnąc za sprawą nawałnicy dźwięków zagłuszyć i ogłuszyć wszystkich wróżących jego rychły koniec niedowiarków. Założył zespół, a nazwa jego: Motörhead, która w nadchodzących latach miała być kojarzona przede wszystkim z klasycznym składem, o którym opowiada ta książka. Tworzyli go: „Fast” Eddie Clarke, Phil „Philthy Animal” Taylor i oczywiście Lemmy we własnej porośniętej brodawkami osobie. Przez pierwszych siedem lat wywrotowej działalności kapela pożerała łaknących taniej atencji pozerów i przebierańców oraz pluła w twarz ostrzącemu sobie na nią zęby przemysłowi muzycznemu. Była niczym monument o kształcie wyprostowanego środkowego palca, łączyła w sobie punkową blazę i heavymetalowy bunt, nawet jeśli sami członkowie zespołu odżegnywali się od heavy metalu, który stał się mimo wszystko fundamentalną częścią ich dziedzictwa, ich domem i paleniskiem, miejscem wiecznego spoczynku i bastionem, który na zawsze zamknął swoje wrota przed popkulturą. Nie żeby popkulturę to obeszło.

Nie wolno nam zapomnieć ani umniejszać dokonań tych składów, które nastąpiły po erze klasycznego tria – zwłaszcza tego, który przez ćwierć wieku tworzyli między innymi Phil Campbell i Mikkey Dee – ale też pamiętajmy, że klasyczny skład nie był tym oryginalnym, zaś ten oryginalny… No cóż, to jeden z tych osobliwych przypadków, gdy technicznie rzecz biorąc, najoryginalniejszy, czy też najistotniejszy, skład zespołu ogranicza się do jednoosobowej armii. Tu był nią Lemmy.

Ian Fraser Kilmister urodził się w Wigilię Bożego Narodzenia roku 1945 (a zmarł trzy dni po Bożym Narodzeniu siedemdziesiąt lat później) w miejscowości Stoke-on-Trent w Anglii. Był jedynakiem i od dziecka pisane mu było życie wyrzutka. Jego ojciec, były kapelan Royal Air Force, porzucił matkę, gdy Lemmy miał zaledwie trzy miesiące, a ona po

dziewięciu latach samotnego macierzyństwa związała się z piłkarzem i pracownikiem fabryki pralek. Ten miał kilkoro własnych dzieci, z którymi Lemmy nie dogadywał się za dobrze. Po latach, nie kryjąc się z nienawiścią do ojca i miłością do matki, wspominał: „Była dobrą mamą. Była w porządku. Miała pełno dobrych pomysłów dotyczących macierzyństwa”.

Rodzina wkrótce przeprowadziła się do Walii Północnej. „Za dzieciaka hodowałem konie – zdradził Lemmy. – To było, jeszcze zanim zainteresowałem się rock’n’rollem”.

Namiętnie pochłaniał też książki, do czego zachęcał go jeden z nauczycieli, a gdy do miasta przyjeżdżało wesołe miasteczko, najmował się do pracy jako chłopiec od wszystkiego. Lecz wkrótce od domów strachu i gabinetów luster bardziej zaczęły go interesować dziewczyny i rodzący się właśnie rock’n’roll. Lemmy był jedynym angielskim dzieckiem wśród siedmiuset małych Walijczyków, musiał więc jakoś się uzbroić przeciwko manifestującym lokalny patriotyzm kolegów. Kreatywnych pomysłów mu nie brakowało. Któregoś dnia zabrał do szkoły hawajską gitarę mamy, by zaimponować nabierającym kształtów dziewczętom. „Zadziałało jak cholera – wspominał Lemmy na łamach »Classic Rock Revisited«. – Pewnego dnia do szkoły przyszedł jakiś szczyl z gitarą pod pachą, a laseczki z miejsca oblazły go jak muchy. Aha, kumam, pomyślałem sobie wtedy. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności po domu walała się stara gitara mamy, zabrałem ją więc na lekcje, choć ni w ząb nie umiałem na niej grać. Zaraz wszyscy zaczęli się domagać, żebym jednak coś zagrał, nie pozostało mi więc nic innego, jak tylko nauczyć się paru chwytów. Przysiadłem i jakoś to wyszło”.

Lemmy wyjawił, że jako młody chłopak chadzał do „sklepu elektrycznego” i zamawiał nagrania, a te szły pocztą trzy tygodnie. Wśród ulubionych wykonawców młodego Kilmistera znaleźli się Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Tommy Steele, Eddie Cochran, Elvis Presley i Little Richard. Tego ostatniego zawsze nazywał najlepszym wokalistą rockowym wszech czasów.

Ale dopiero Beatlesi dowalili do pieca. Już nie taki znowu mały, bo szesnastoletni Lemmy pojechał stopem do Liverpoolu, by osobiście się przekonać, o co chodzi z tymi całymi Beatlesami. Obejrzał występ w Cavern Club, zanim jeszcze wydali płytę. Sam wkrótce zaczął grać na gitarze w zespołach takich jak Sundowners, Rainmakers, Motown Sect czy w niektórych kręgach legendarny Rocking Vickers (którego nazwę czasem

zapisywano Rockin’ lub Vicars). Z tą ostatnią formacją odbył nawet trasę po Europie i zapisał się złotymi zgłoskami w historii rocka jako członek pierwszej zachodniej kapeli, która zagrała w Jugosławii.

„Beatlesi ruszyli to wszystko z posad – powiedział kiedyś Lemmy magazynowi »Goldmine«. Podziwiał ich za to, że byli twardzielami z Liverpoolu, nie chłopaczkami z przedmieść Londynu jak Stonesi. – Musicie spróbować zrozumieć, jakim fenomenem był ten zespół. To była pierwsza kapela bez głównego wokalisty. Pierwszy brytyjski band, który pisał własne numery, podczas gdy wszyscy wokół grali tylko covery amerykańskich formacji. Wszyscy członkowie śpiewali jednocześnie, a harmonie mieli doskonałe. Angielskie dzienniki zwykle poświęcały calutką stronę, by opisać czytelnikom, jak Beatlesom minął dzień. Kiedy umarł George, strażnicy w pałacu Buckingham grali piosenki Beatlesów podczas zmiany warty. Coś takiego nigdy się nie zdarzyło, ale wtedy owszem”.

Lemmy twierdzi, że w Anglii Północnej, czyli na północ od Birmingham, Rocking Vickers byli znani i szanowani jak The Who i The Kinks w Londynie. Pozostali członkowie zespołu wydawali się usatysfakcjonowani lokalną sławą, ale Lemmy snuł dalekosiężne plany. Lecz choć z kasą nie było problemu – każdy zarabiał po 200 funtów tygodniowo – zespół nie potrafił zaistnieć w Londynie. A więc rozstawszy się z Rocking Vickers – których opisze później jako kapelę raczej koncertową niż garażową – nasz bohater opuścił siedzibę zespołu w Manchesterze i z pustymi rękami, bez grosza przy duszy, obrał kurs na Londyn.

„Gdy odszedłem z Vickersów, musiałem zostawić chłopakom gitarę, na której grałem – zwierzył się Lemmy »Classic Rock Revisited«. – Bo to była gitara zespołowa. Gdy ludzie odchodzili z tej kapeli, odchodzili bez instrumentów i wydaje mi się, że było w tym sporo sensu, bo dzięki temu zastępujący ich muzycy mieli na czym grać”.

Lemmy ruszył więc w drogę tylko z podręcznym bagażem doświadczeń. Celem jego wędrówki była stolica, gdzie Lemmy miał niebawem przeżyć swoją pierwszą wielką przygodę – nająć się do pracy w charakterze pracownika technicznego u samego Jimiego Hendrixa. Lemmy pomieszkiwał wówczas kątem u basisty Noela Reddinga i organizatora tras koncertowych Neville’a Chestersa.

„Lemmy jest moim dobrym kumplem od roku 1963 – opowiadał Chesters, który pracował także z The Who i Cream. – Powiem wam, jak to było, choć Lemmy ma swoją wersję tej historii… ale obie mają podobne zakończenie. Właściwie to ja zabrałem Lema do Londynu. Przyszedł zobaczyć nas w Odeonie w Liverpoolu. Powiedział, że chce się zaczepić w stolicy. Zapytał, czy go podrzucę, a ja się zgodziłem. Przespał się na podłodze w moim pokoju, a następnego dnia wysadziłem go pod jego domem, choć wcale nie było mi po drodze. Zabrał kilka rzeczy i ruszyliśmy dalej. Już w samochodzie spytałem go, gdzie dokładnie chce wysiąść, a on na to, że właściwie nie ma gdzie się podziać i że zastanawia się, czy nie mam czasem wolnej kanapy. Poznałem go, gdy jeszcze grał w Rocking Vickers. Tak się złożyło, że miałem wtedy w piwnicy trzy łóżka. Jedno zajął Noel, który miał dokładać się do czynszu, drugie było moje, a ostatnie zaanektował Lemmy. Nazajutrz zaczął się rozglądać za jakąś robotą, ale szło mu jak po grudzie. Ulitowałem się więc nad nieborakiem i mianowałem go swoim asystentem podczas trasy Jimiego. Mówił wówczas, że złapał Pana Boga za nogi, i chyba rzeczywiście tak było. Czuł się wyróżniony, zresztą opowiadał o tym w wielu wywiadach, których udzielił później prasie i telewizji. W każdym razie jego przyjazd do Londynu wspominamy zupełnie inaczej”.

Chesters bezwiednie utwierdza mnie w przekonaniu, że Lemmy w żadnej robocie nie czuł się tak dobrze jak za sterem swojego własnego okrętu, sunącego naprzód pod pełnymi żaglami i straszącego galionem w kształcie wyszczerzonego Snaggletootha: „Gdy mnie ktoś zapytał, mówiłem, że robił, co do niego należało. Udzieliłem kiedyś wywiadu na potrzeby jednego filmu dokumentalnego. Pytają tam Lemmy’ego, czy to prawda, że był technicznym Hendrixa. On odpowiada: »Spytajcie Neville’a, jeśli mi nie wierzycie«. Więc dzwonią do mnie, a ja potwierdzam: Tak, miał mi niby pomagać«. Oni na to: »Ale czy pomagał? Pracował?«. Odpowiadam: »No, powiedzmy«. Pytają: »To tak czy nie?«. Ja pytam: »O chuj wam chodzi?«. Oni mówią: »Są tacy, co twierdzą, że po prostu kręcił się koło zespołu«. Przyznałem, że właściwie to trafniejszy opis tego, co naprawdę robił”.

„Nie wiedziałem, co się w ogóle dzieje, bo większość czasu wszyscy chodziliśmy na haju – wyznał Lemmy w październiku 2006 roku. – Hendrix przyleciał do Anglii z Ameryki i spotkał tu kolesia o nazwisku Owsley Stanley Trzeci. To był jeden z tych typów, którzy mieli w domu

małe laboratorium. Facet dał Hendrixowi jakieś dziesięć tysięcy tabletek kwasu, wtedy jeszcze legalnego, a Hendrix wsypał wszystkie do walizy i rozdał wśród swojej załogi. A załoga składała się wówczas ze mnie i jeszcze jednego faceta. Przez cały rok 1967 i większość 1968 mieliśmy najlepszy kwas na świecie. Po jakimś czasie zażywania LSD nie wpływa już na twoją robotę, bo uczysz się funkcjonować w miarę normalnie. Pokonałem vanem trasę z Londynu do Bletchley, to jest jakieś sto pięćdziesiąt mil, na kwasie i w okularach stroboskopowych. Człowiek widział w nich jak mucha. Dojechaliśmy bez przeszkód. Można? Można".

Lemmy chwalił się, że załatwiał też narkotyki Mitchowi Mitchellowi i że gdy dostarczał kwas Jimiemu, Hendrix płacił mu trzema tabletkami z każdych dziesięciu. Lemmy musiał połknąć swoją dolę od razu, podczas gdy Jimi łykał resztę.

Choć chyba trudno o lepszy haj niż praca dla muzycznego wizjonera. „O tak, każdy doszedł do tego wniosku, gdy tylko Jimi pojawił się w Anglii – przyznał Lemmy. – Gdy wrócił do Stanów, zagrał na Monterey Pop i wszyscy o tym wiedzieli. W Anglii było tak samo, wiadomości rozchodziły się pocztą pantoflową. Grał jeden koncert, a wszyscy wiedzieli co i jak. Wieść rozprzestrzeniała się jak pożar. Raz Pete Townshend wyszedł z klubu, w którym grał Hendrix, i minął się w przejściu z Erikiem Claptonem. Eric spytał Pete'a: »Jaki on jest?«. A Pete odpowiedział: »Mamy z nim od cholery kłopotów«. Pamiętam, jak sadzaliśmy Claptona przy kolumnie, a on przykładał do niej ucho i podsłuchiwał, co też wygrywa Hendrix. Ale gdy Jimi koncertował w Anglii, ja byłem właściwie zatrudniony tylko na pół etatu. Kiedy rozpoczął część tournée poza granicami kraju, nie zostałem zaproszony do dalszej współpracy. Wtedy zamieszkałem u Noela Reddinga, który stale potrzebował kogoś do pomocy. Miałem wielki fart, szczęśliwym trafem zawsze pojawiałem się we właściwym miejscu o właściwej porze. Już wtedy miałem imponujące CV. No i widziałem koncert Beatlesów w Cavern. Trafiłem do dziury, która okazała się ziemią świętą".

*

„Lemmy mieszkał u mnie najwyżej trzy miesiące – śmieje się Chesters. – Dwa–trzy miesiące, mówiąc dokładniej. Po tym okresie wpadaliśmy tylko na siebie od czasu do czasu. Po trasie Hendrixa zawsze mieliśmy te same

kobiety… Czasem ja dopadłem jakąś, zanim on to zrobił, ale częściej było odwrotnie. W młodości nie był zbyt sprawnym muzykiem, ale potem bardzo się podciągnął i stał się… no prawie że ikoną, co zabawne, niekoniecznie ze względu na samą jego muzykę. W połowie czy pod koniec lat siedemdziesiątych znany był jako ten facet, który trzymał się z początkującymi londyńskimi zespołami. Znasz Lemmy'ego, kojarzysz jego twarz, wszyscy wiemy, jak wygląda. I nikt z nas nie łapał, dlaczego ciągle, niemal co tydzień, drukowali ten jego ryj w czołowych londyńskich gazetach, gdy imprezował z debiutantami. Ale to właśnie robił. I stał się ikoną".

„Mieszkałem z nim jakiś czas – wspomina saksofonista zespołu Hawkwind Nik Turner, odpowiadając na pytanie o zamiłowanie Lemmy'ego do dragów. – Byłem zdania, że to świetny gość. Dogadywaliśmy się. Czasem bywał trudnym współlokatorem, bo żył jakby w innej strefie czasowej niż reszta ludzi w kapeli. Chadzał swoimi ścieżkami. Znaczy, zespół skłaniał się ku psychodelii, a Lemmy nie przepadał za psychodelikami. Preferował speed".

No i nie miał duszy hipisa. Dave Brock twierdzi, że był bardziej motocyklistą. „Tak, w tamtych dniach kumaliśmy się z Hells Angels, ale Lemmy najlepiej się z nimi rozumiał. Nie szaleli za nami tak jak za Motörhead. Lemmy zawsze wrzucał na listę gości »angielskich Hells Angels« i czasem nie sposób było przewidzieć, kto przyjedzie na koncert i co odwali. Wchodziłeś do jego garderoby ogołoconej z całego picia i jedzenia i uświadamiałeś sobie, że nie znasz nikogo z tego tłumu ludzi w środku. Myślałem sobie wtedy: co jest, kurwa? Więcej ich matka nie miała? Czasem stwarzało to pewne problemy. Ale wciąż zapraszamy motocyklistów na koncerty, kumplujemy się z nimi. Bo wiesz, wielu z nich jest teraz w naszym wieku. Wierz lub nie, ale ich festiwale są bardzo dobrze zorganizowane. Teraz jest tam spokojniej niż kiedyś".

Wraz z Rocking Vickers Lemmy wydał trzy single, a w 1969 roku nagrał gitarę na album długogrający *Escalator* malezyjskiego perkusisty Sama Gopala. Lemmy figuruje w spisie muzyków sesyjnych jako Ian Willis, ponieważ rozważał w tamtym czasie przybranie nazwiska ojczyma, George'a Willisa. Przez lata zakładano, że przezwisko Lemmy przylgnęło do młodego Iana, ponieważ nieustannie próbował pożyczać pieniądze: (*Lemme a fiver* – „kopsnij piątaka"), jednakże sam zainteresowany

zdementował tę plotkę, tłumacząc, że sam ją rozpowszechniał, za co później słono płacił.

„Wszystko to było bardzo zawiłe, bo właściwie nie mieliśmy żadnych piosenek – opowiadał Lemmy spytany o sesję nagraniową z Samem Gopalem. – A potem zażyłem amfę i napisałem wszystkie w jedną noc. Wtedy jeszcze grałem na gitarze. Ale nie mogliśmy grać na żywo, bo nie mieliśmy mikrofonów kontaktowych do indyjskich tabli i innych instrumentów, które bardzo niewygodnie się nagłaśnia, bo ich dźwięk wzbudza się w korpusie bębna… czego właściwie nie da się nagrać, znaczy, zebrać mikrofonem. A przynajmniej wtedy się nie dało. Przypominam, to był rok 1968, do cholery”.

Podczas następnego koncertu Lemmy’ego (miał miejsce po krótkiej przygodzie z Simonem Kingiem i Opal Butterfly) zaczęło się wykuwać jego ohydne brzmienie, zarówno to gitarowe, jak i paszczowe.

„Po Hendrixie jakiś czas dilowałem narkotykami, co okazało się niezłą wprawką do grania w Hawkwind – śmiał się Lem. – Koleś obsługujący w Hawkwind generator audio się spłukał i wrócił do zespołu. Zabrał mnie ze sobą, bo chciał grać z jakimś kumplem. Nigdy wcześniej nie grałem na basie. Jakiś tłuk, który grał z nimi przede mną, zostawił swoją gitarę basową w furgonetce. Zupełnie jakby się prosił, żebym wygryzł go ze składu. No to wziąłem i wygryzłem. Zostałem basistą przez przypadek. Chciałem być gitarzystą, ale powiedzieli mi, że nie potrzebują kolejnego wiosłowego, bo gitarzysta rytmiczny będzie zarazem prowadzącym. Spytali, czy ktoś gra na basie. A ten kutas Dik Mik pokazał na mnie i powiedział: »On gra«. A ja w życiu nie miałem basu w rękach. No to wychodzę na scenę z tym jebanym ustrojstwem w garści, które zostawił w ciężarówce ze sprzętem poprzedni basman. Nik Turner okazał się bardzo pomocny; podszedł do mnie i powiedział: »Brzdąkaj coś w E, ta piosenka ma tytuł *You Shouldn’t Do That*«. A potem sobie poszedł”.

Człowiek od „generatora audio”, o którym wspomniał Lemmy, to właśnie był Dik Mik. Jak głosi legenda, to dzielone z pozostałymi członkami Hawkwind zamiłowanie do amfy przypieczętowało – na co nalegał Mik – przyjęcie Lemmy’ego do zespołu. Co za ironia, że zachowanie Lemmy’ego pod wpływem fety po jakimś czasie przyczyniło się do wykopania go z grupy.

„Pamiętaj, że Lemmy zaczynał od gitary – mówił mi gitarzysta i lider Hawkwind Dave Brock, duchowy bliźniak przedmotörheadowego

Lemmy’ego. – Kiedy Dik Mik przywlókł ze sobą Lema i okazało się, że ten nie ma swojego basu, musieliśmy pójść i kupić mu jakiś używany. Jak każdy wie, Lemmy gra na basie jak na gitarze, znaczy, akordami. Zupełnie inna technika gry. Oczywiście teraz jest fantastyczny, ale w tamtych czasach kto to widział tak ciorać bas? Dlatego właśnie tak dobrze się uzupełnialiśmy, bo ja grałem z grubsza to samo co Lemmy. Teraz nagrywam album solowy i gram na basie bardzo podobnie do niego, często akordami, jak na gitarze. To już pełnoprawna technika gry. Zamiast grać kostką nutę po nucie, po prostu często… ciężko to wyjaśnić bez pokazywania, ale sama technika jest bardzo prosta i dobrze nam to wychodziło z Lemmym”.

„Nie używam przesterów ani pedałów – deklarował Lem – Nie używam żadnych efektów, podpinam się prosto do wzmacniacza. To zwykły marshall, ale podkręcony na maksa, a struny uderzam bardzo mocno. To pomaga wydobyć odpowiedni dźwięk. Ale trzeba jeszcze wiedzieć, jak to robić. Wielu muzyków uderza z całej siły, ale nie wydobywa z instrumentu tego dźwięku, o który się rozchodzi. Zgadza się, to jest oldschool, żadnych wodotrysków. Ja praktycznie nie gram na basie: gram na gitarze rytmicznej i czasem machnę coś jak na gitarze prowadzącej. Tak to robię i już. To unikalny styl, ale zauważyłeś pewnie, że nieczęsto kopiowany przez innych, więc nie wydaje mi się, by zyskał sobie szczególną popularność, choć moim zdaniem działa. Zawsze nienawidziłem tej chwili, gdy zespół gra i wszystko brzmi bardzo dobrze, a potem riff się urywa, bo gitara przechodzi do solówki. Przecież to brzmi słabo, gdy nie słychać pod nią nic poza plumkaniem basisty. Przysiągłem sobie, że nigdy do czegoś takiego nie dopuszczę”.

Nik Turner zapamiętale drąży temat korzeni firmowego, siermiężnego brzmienia basu Lemmy’ego: „Pomysł wziął się stąd, że poprzednim basistą był Dave Anderson, a Dave Anderson miał rickenbackera. Lemmy pojawił się z głupia frant na próbie, bo był kumplem Dik Mika, który powiedział: »Kurde, potrzebny nam basista«. Lemmy odparł, że jest gitarzystą, nie basistą. Wiedzieliśmy, że był kiedyś technicznym Hendrixa, więc powiedzieliśmy: »Jak sobie chcesz, ale tam stoi bas«. Bas Dave’a Andersona, ma się rozumieć. No to wcisnęliśmy mu ten bas, żeby grał. Myślę, że to od tego się zaczęło; od tamtej chwili Lemmy stał się czempionem rickenbackera i wkrótce rozsławił go na całą Anglię. Ale Dave Anderson grał wtedy z Amon Duul II i pewnie też na rickenbackerze. Tak

więc Lemmy dostał rickenbackera, ale ponieważ był gitarzystą, grał na nim jak na gitarze – akordy i tak dalej – a nie jak na basie, nuta po nucie. Widzisz więc, że praktycznie stworzył nowy gatunek muzyki, a wynikło to z tego, że próbował grać, jak potrafił, na tym, co wciśnięto mu do rąk".

Obok zwykłych akordów są jeszcze akordy barowe, a potem dwudźwięki, czyli uderzanie dwóch strun jednocześnie, chociaż ten termin stosuje się zwykle w odniesieniu do instrumentów smyczkowych. Lemmy używał pojedynczych dźwięków oraz dwudźwięków, przechodząc pomiędzy kwartami i kwintami, i doprawiał to wszystko dynamicznym, górnorejestrowym brzmieniem: to jest rezygnował z ciepłych dołów i polegał na mocno przesterowanych rejestrach średnich i wysokich. Jego ulubioną bronią była gitara basowa Rickenbacker 4001, której zwykle brakuje dołów, a już zwłaszcza gdy gra się przez kolumnę, głośno i z przesterem. Taka filozofia grania stawia Lemmy'ego w jednym szeregu z muzykami takimi jak Geddy Lee z Rush i Chris Squire z Yes. Różnica polega na tym, że ci dwaj goście chcą, by było słychać pojedyncze nuty, a Lemmy chciał tylko, by było go słychać.

„Tony niskie i średnie są skręcone do zera, a średnie podkręcone na maksa – powiedział Lemmy Jebowi Wrightowi na łamach »Classic Rock Revisited«. – Doszedłem do tego ustawienia przypadkiem, bawiąc się gałami. Lubię taki dźwięk. Może i jest brutalny, ale taki właśnie był nam potrzebny. Za dawnych lat miałem rickenbackera z przetwornikiem Thunderbird. To dopiero był potwór, ale z czasem stracił pazur. Wybieram sobie gitary po wyglądzie. Jak już jakąś masz, zawsze można jakoś przykurwić brzmienie. W starych rickenbackerach zawsze musiałem zmieniać przetworniki, bo brzmiały jak pierdy, dopiero teraz mają porządne. Zrobili specjalnie dla mnie bas, który sam zaprojektowałem".

Lemmy przyznał, że skłonność do grania jednocześnie na więcej niż jednej strunie wynikała nie tylko z tego, że zaczynał jako gitarzysta. „Jestem jedynym tłem dla gitary w zespole. Chuj mnie strzela, jak gitara gra solo, a pod nią tylko rzępoli bas. Zawsze się upewniałem, że solówka ma na czym jechać".

Fani Hawkwind szybko przekonali się do Lemmy'ego. Najpierw pojawił się na trzecim albumie studyjnym zespołu *Doremi Fasol Latido* z 1972 roku, potem mogliśmy go usłyszeć na *Hall of the Mountain Grill* (1974) i *Warrior on the Edge of Time* (1975). Ponadto wystąpił na podwójnym live albumie z 1973 *Space Ritual* (1973). Gdy jego czas

z Hawkwindami miał się ku końcowi, napisał dwa rockowe klasyki, które przeszły do historii jako sztandarowe numery Motörhead: *Lost Johnny* i *Motorhead*.

Pierwszy popełnił do spółki z Mickiem Farrenem z The Deviants, ale drugi (a trzeba wam wiedzieć, że istnieje wersja tego numeru, w której Lemmy dzieli mikrofon z Davem Brockiem) to kawałek napisany w całości przez Lemmy'ego na potrzeby Hawkwind, ostatni przed rychłym rozstaniem z grupą. Stały fragment Motörheadowej gry powstał w hotelu Hyatt House na Sunset Strip w Los Angeles. Cóż za ironia, że Hollywood, a dokładnie właśnie Strip, stanie się w przyszłości domem Lemmy'ego na kilkadziesiąt lat.

„Kumasz, że napisałem *Motorhead* rzut kamieniem stąd? – powiedział Lemmy Jonowi Sutherlandowi w 1982 roku. – Siedziałem na siódmym piętrze Hyatt House, napizgany jak szpadel, i rżnąłem na gitarze Roya Wooda. Pod blokiem stawały radiowozy, wychodzili z nich gliniarze, patrzyli w górę, ale żaden nie odważył się wejść".

„Na tej płycie jest kawałek *Motorhead* z wokalami Lemmy'ego i moimi – wspomina Brock czasy *Warrior on the Edge of Time*. – Praktycznie rzecz biorąc, to ostatnia rzecz, jaką zrobił z nami Lem; później Hawkwind bardzo się zmienił przez Lemmy'ego, a może raczej przez jego odejście. W każdym razie jest pewne, że bez Lema bylibyśmy zupełnie innym zespołem".

Wyrzucenie Lemmy'ego z Hawkwind w maju 1975 to już legenda. I anegdota, bo jak bardzo musiał przeginać z dragami Lemmy, skoro został wykopany z kapeli zadeklarowanych ćpunów?

– To prawda, wyleciałem z Hawkwind na zbity pysk. – Lemmy powiedział to tonem człowieka przyzwyczajonego do niesprawiedliwości życia. Niewiele wcześniej używał go, mówiąc o Hawkwind, że to nie hipisi, a faszyści. – Ostatni gig zagraliśmy w Toronto. Celnicy przyskrzynili mnie na granicy z Kanadą. Sędzia kazał mi się wynosić z sądu, bo okazało się, że błędnie zidentyfikowali narkotyk, który przy mnie znaleźli. Nawet nie wpisali mi tego do akt. Czemu więc wyleciałem z Hawkwind? Bo już od jakiegoś czasu szukali pretekstu, żeby się mnie pozbyć".

Rzeczywiście, celnik był przekonany, że biała substancja wyłowiona z kieszeni Lema to heroina, ale potem okazało się, że to tylko speed – podówczas jeszcze niezakazany na terenie Kanady.

„A wiesz, że to nawet zabawne? – ciągnął Lemmy. – Ktokolwiek ma taki przebieg jak ja, ten rozumie, że przez kapele przewijają się tabuny ludzi, o których same zespoły szybko zapominają. Z tą samą prędkością odchodzą w niepamięć wydarzenia ich dotyczące. Zapytaj o dowolną sytuację członków Hawkwind i mnie, a uzyskasz pięć różnych odpowiedzi. Szybko się przekonasz, że każdy z nas inaczej pamięta również inne wydarzenia z historii zespołu. Nie dojdziesz z tym do ładu! Człowiek zaczyna się zastanawiać: zaraz, czy to rzeczywiście było tak? Czy to ja mam rację, a im szwankuje pamięć? Zaraz, czy ja tam w ogóle wtedy byłem? Czy coś mnie wkurzyło i pamiętam zajście inaczej? Zaraz, co myśmy wtedy ćpali? A kiedy próbujesz wyjaśnić rozbieżności, dochodzisz do wniosku, że prawdziwa wersja wydarzeń po prostu nie istnieje. Zapamiętałeś wszystko inaczej, bo stałeś w innej części pokoju i jednym uchem słuchałeś tego, co w tym momencie gadał do ciebie ktoś inny. Uważam, że to prześmieszne. Dlatego nigdy nie ufam relacjom naocznych świadków. Łapiesz? Gdybym był gliną, kazałbym wszystkim tak zwanym naocznym świadkom czym prędzej wypierdalać”.

Nik Turner tak opowiadał o usunięciu Lemmy’ego z Hawkwind: „Nie można powiedzieć, byśmy rozstali się z klasą. Smutne to, ale prawdziwe. Graliśmy sztukę w Detroit i jechaliśmy do Toronto, ale wciąż jeszcze byliśmy w Stanach. Chyba zatrzymaliśmy się na stacji benzynowej. Lemmy poszedł do łazienki i zasnął na kiblu, czy coś, w każdym razie nie mogliśmy go znaleźć. Chcieliśmy już jechać, ale przepadł jak kamień w wodę. Pomyśleliśmy, że pewnie poszedł gdzieś z ludźmi, których tu poznał, bo czasem zdarzały mu się takie spontaniczne akcje. Może nie cały czas, ale dość często. Wtedy wkurzyliśmy się i dalej pojechaliśmy bez niego. A on przez cały ten czas spał na kiblu”.

Lemmy przeczy tej wersji, twierdząc, że odłączył się od grupy z aparatem fotograficznym, by zrobić kilka zdjęć. Wtedy ktoś ogłuszył go ciosem w głowę i ukradł aparat, a jakiś czas później Lem odzyskał przytomność i ruszył w podróż, której nie powstydziłby się sam Odyseusz.

„Celnicy go przeszukali – ciągnął Turner – i znaleźli biały proszek, który wzięli za kokainę, więc aresztowali go za posiadanie. Tylko że kiedy oddali ją do badania, okazało się, że to amfa, a ponieważ na amfę aż tak się wtedy nie krzywili, puścili go wolno. Rzecz w tym, że do tego czasu wydarzyły się pewne rzeczy, które czyniły z Lemmy’ego osobę trudną we współpracy. Zgromadziliśmy się więc na swoistym spotkaniu roboczym i jednogłośnie

postanowiliśmy usunąć Lema z zespołu. A potem padło pytanie: kto mu o tym powie? Żaden z nas się nie kwapił. Postanowiłem zgłosić się na ochotnika. »Ja to zrobię«, zadeklarowałem, choć zdawałem sobie sprawę, że dostarczenie złych wieści to bardzo niewdzięczna rola. Już wtedy leciał do nas z Anglii inny basista, a właściwie gitarzysta, nie kto inny jak Paul Rudolph z Pink Fairies, któremu właściwie nie było po drodze z basem, ale wiedzieliśmy, że coś tam potrafi, więc zaprosiliśmy go do kapeli, a Lemmy'ego odesłaliśmy do domu. Znaczy, wiem, to smutne, że tak to rozegraliśmy. Sam Lemmy ciskał się o to do mnie, bo jako się rzekło, to ja przekazałem mu smutną nowinę. Gdy później przedstawiłem mu nasze powody, spasował i chyba już nie jest na mnie zły, ale wtedy latały kłaki".

„Wychodzi na to, że Hawkwind sprowadzili z Anglii Paula Rudolpha, bo był Kanadyjczykiem, co oznaczało, że mógł przylecieć do Kanady od razu, bez starań o pozwolenie na pracę. A jeśli chodzi o zwolnienie Lemmy'ego z aresztu, słyszałem dwie wersje tej historii. Zgodnie z pierwszą puścili go, bo został oskarżony o posiadanie narkotyku, którego nie miał przy sobie, a wedle kanadyjskiego prawa nie można dwukrotnie oskarżyć kogoś o to samo przestępstwo. Według drugiej wersji Lemmy wyszedł na wolność, bo w tamtych czasach amfetaminę uważano za produkt spożywczy i w Kanadzie nie była ona nielegalna".

Gwoli ścisłości: zespół zagrał koncert w Detroit w sobotę, po czym ruszył w trasę i porzucił Lemmy'ego po stronie amerykańskiej w niedzielę. Jak tłumaczy Nik, większość składu przybyła tego dnia do Toronto, a Lemmy musiał łapać stopa, po czym w poniedziałek poleciał samolotem z Windsoru w Ontario do Massey Hall, gdzie zagrał ostatni koncert z Hawkwind. We wtorek podjęto decyzję o odesłaniu go do domu, a pierwszy koncert z Paulem Rudolphem na basie miał miejsce w Cleveland w piątek, po odwołanym przez zespół gigu w Dayton w stanie Ohio.

„Ponieważ nie wiedzieliśmy, gdzie podziewa się Lem – tłumaczy dalej Nik – i ponieważ powiedziano nam, że trafił do kicia za ciężkie dragi, sytuacja zrobiła się cokolwiek nerwowa. Nie wiedzieliśmy, ile czasu spędzi w areszcie. Po prostu musieliśmy się skupić na dalszym przebiegu trasy, to jest załatwić basistę w miejsce Lemmy'ego. Z tego co pamiętam, zagrał z nami jeszcze raz, a potem wyleciał. W końcu dopiero co wyszedł z więzienia za kaucją, trafiwszy tam za posiadanie twardych narkotyków. Wszystko to było bardzo poplątane, a takie poplątanie na trasie jest ci potrzebne jak dziura w moście. Jako muzyk chcesz po prostu zagrać

kolejny gig. Koncertujesz, starasz się, poświęcasz się dla zespołu, nie potrzebujesz żadnych dodatkowych komplikacji. Chcesz dalej grać, a nie zajmować się osobistymi problemami ludzi w zespole”.

„Słyszałem, że nie pasował do Hawkwind, bo zażywał inne narkotyki niż oni – twierdzi Godwin. – Oni ćpali halucynogeny, LSD i tym podobne. No i palili trawę, ma się rozumieć. Lemmy, jak wiadomo, lubił do noska, podobnie zresztą jak Dik Mik, który pałał też miłością do syntezatorów. Problemem nie był konflikt osobowości, tylko tryb życia amatorów fety, którzy byli aktywni okrąglutką dobę, a potem drugą dobę odsypiali. Lemmy często spóźniał się na miejsce zbiórki, czasem w ogóle nie przychodził, zdarzało mu się też opuszczać koncerty. Afera na granicy okazała się kroplą, która przepełniła czarę goryczy. W wielu udzielonych podówczas wywiadach Lemmy mówi, że wciąż grałby w Hawkwind, gdyby go nie wywalili. Kochał z nimi grać, a Dave kochał grać z nim. To przecież słychać od razu, że okres z Lemmym, to jest od stycznia 1972 roku do maja 1975, to złote lata Hawkwind pod względem muzycznym”.

„Lemmy wcale nie był liderem ani frontmanem – prycha Rob w odpowiedzi na pytanie o zachowanie Lemmy’ego na scenie podczas gigów Hawkwind. – Dobrze się czuł na drugim planie, zresztą pozostali członkowie również. Tacy już byli, że żaden nie pchał się przed szereg. Kiedy przyszedłem ich zobaczyć w 1972, w klubie zgasły światła i nie było widać nic poza czerwonymi diodami wzmacniaczy. Wtedy wychodzi Nik Turner i rzuca w tłum zapalone laseczki kadzidła. Wyobrażasz sobie taką akcję teraz? Już widzę, jak szef ochrony lata po sali z gaśnicą. Z kadzideł unosi się dym, który zasnuwa stojących na scenie muzyków, a oni zaczynają grać. Błyskają psychodeliczne światła, dym gęstnieje, a ty, wychodząc z klubu uprzytamniasz sobie, że nawet przez chwilę nie widziałeś zespołu. Rzuć okiem na zdjęcia z tamtego okresu, to zobaczysz, że Lemmy stoi z tyłu obok Dave’a, a jedynymi osobami wychodzącymi naprzemiennie do mikrofonów są Nik i Bob Calvert. Gdy kończyli swoje partie, do mikrofonu wychodził Dave. Lemmy pozostawał z tyłu, zaraz przed ścianą wzmacniaczy, nawet jeszcze dalej od publiki niż perkusista. Poważnie, pałker Simon King był bliżej publiki niż basista Lemmy. O Davie nie wspominając”.

Godwin przytakuje przedmówcy. „Po latach obaj przyznali, że podczas koncertów łączyło ich coś na kształt „telepatycznej empatii”. Lemmy do samej śmierci mówił, że ani wcześniej, ani później nie doświadczył już

czegoś podobnego z nikim innym. On i Dave szli razem, ramię w ramię, w jednym rytmie. Posłuchaj *Space Ritual*, a sam się przekonasz. To album koncertowy, a człowiek słucha i uszom nie wierzy: jak oni to robią, do kurwy nędzy?

Oddzielony od swojej bratniej kosmiczno-rockowej duszy, Lemmy zdołał jakoś dotarabanić się samolotem z Kanady z powrotem do domu z trzema basami i walizką pod pachą. Wróciwszy do Anglii, zaczął lizać rany i leczyć serce krwawiące po wydziedziczeniu z Hawkwindowej rodziny, jednocześnie planując kolejne posunięcie. Uznał, że pierwszym punktem planu będzie wyprowadzka z domostwa Hawkwind z tym, co zostało z jego sprzętu. I pomalowanie go na smolistą czerń.

Rozdział 2
„Pas z nabojami w jednej ręce, ramona w drugiej”

W taki oto sposób Lemmy został zwolniony po raz ostatni. Wróciwszy na stare londyńskie śmieci, poczuł, że oto nadarza się okazja, by wreszcie tchnąć w starego, dobrego rock’n’rolla nowego ducha, ohydnego i wrednego, który już od dawna nawiedzał jego mózgownicę. W końcu kto miałby Lemmy’emu w tym przeszkodzić, skoro teraz sam był sobie sterem, żeglarzem i okrętem? Nie minęło wiele czasu, a założył własny zespół, początkowo pod szyldem Bastard.

„Nasz menedżer powiedział, że trudno nam się będzie przebić. Teraz wydaje mi się, że mógł mieć rację”, wspominał Lemmy, który poszedł po rozum do głowy i przechrzcił kapelę na Motörhead. Nazwę, jak nietrudno się domyślić, zaczerpnął ze swojej starej piosenki. Inspiracją do jej napisania był prowadzony przez niego tryb życia. Jako zadeklarowany miłośnik speedu Lem śmigał na pełnych obrotach przez całą noc, potem cały dzień, i zwalniał dopiero nad ranem dnia kolejnego.

Jak to ujął, „*Motorhead* to ostatni utwór, który napisałem dla Hawkwind. Spodobał mi się tytuł, uznałem, że brzmi dobrze i już. Wymyślenie dobrego szyldu dla zespołu to jak operacja odbytu przez nos. Rozważywszy kilka nazw, doszliśmy do wniosku, że lepszej już nie wymyślimy. No i nie muszę dodawać, jak wielkie szczęście mieliśmy, jeśli chodzi o logo.

Rob Godwin tak podsumowuje tamte wydarzenia: „No to mamy rok 1975, Hawkwind wydaje *Motorhead* z wokalami Lemmy’ego na stronie B singla *Kings of Speed*, który miał promować album *Warrior on the Edge of Time*. Ale pamiętajmy, że odrobinkę wcześniej nagrali też inną wersję tego numeru. O tyle ciekawą, że była ona owocem kooperacji potężnego tria: Lemmy’ego, Dave’a i Simona Kinga, przy czym początkowo mikrofon obsługiwał Dave. Tak się złożyło, że korzenie piosenki *Motorhead* sięgają o wiele głębiej, niż można przypuszczać. Świeżo po nagraniu *Doremi Fasol Latido* Bob Calvert, wokalista Hawkwind, nagrał w roku 1974 album solowy pod tytułem *Captain Lockheed and the Starfighters*. Jest na nim Lemmy. To płyta, której powinien posłuchać każdy fan Kilmistera. Calvert nie był dość sławny, by ściągnąć znane nazwiska, więc nagrał album solowy z Hawkwind w charakterze zespołu akompaniującego. Pierwsza

piosenka nosi tytuł *The Aerospaceage Inferno*, a jeśli wsłuchasz się w linię basu, rozpoznasz ścieżkę z kawałka *Motorhead*! I to wyszło dwa lata przed rzekomym napisaniem tej piosenki przez Lemmy'ego. Jej źródeł należy szukać na albumie *Space Ritual*, który wyszedł przecież w 1973 – dodaje Rob. – Lemmy dołącza do Jastrzębi w styczniu 1972 i gra na *Greasy Truckers Party*, wydanej w tamtym czasie rockowej składance live. To z niej pochodzi wypuszczone na wiosnę nagranie *Silver Machine*, które dociera aż do trzeciego czy nawet drugiego miejsca na listach przebojów. Wtedy, w sierpniu 1972 roku widziałem ich po raz pierwszy. A zaraz potem wyszedł pierwszy album, który zrobił z nimi Lem, to jest właśnie *Doremi…* Później ma miejsce trasa koncertowa, z której zrodziła się płyta *Space Ritual*. A jeśli wsłuchacie się w te dwie płyty, a zwłaszcza *Space Ritual*, którą wszyscy tak kochają, dojdziecie do wniosku, że kolesi, którzy nagrali te numery, można określić mianem Trzech Wspaniałych z efektami specjalnymi. Ktoś kiedyś powiedział, że to tak, jakby Hendrix, Black Sabbath i Pink Floyd wzięli udział w orgii na mostku okrętu kosmicznego Enterprise. To całkiem trafne określenie. Pamiętasz te wszystkie dziwne odgłosy, które rozbrzmiewały na mostku Enterprise'a? Widziałem kiedyś nagranie, na którym tych dźwięków nie ma, i wierz mi, scena była kompletnie nijaka. Dopiero dzięki nim okręt kosmiczny budził się do życia. Hawkwind był właśnie takim zespołem, kiedy grał z nimi Lemmy. Zajebiste zabójcze trio, prawdziwych Trzech Wspaniałych".

O rozstaniu Lema z grupą Rob mówi: „Hawkwind wypuścili album i zapodali Lemmy'emu kopa pod koniec trasy po Ameryce Północnej, po czym wrócili do Anglii, gdzie w sierpniu zagrali jako headliner na Reading Festival. Ich album sprzedawał się przyzwoicie, a Lemmy w tym czasie klepał biedę. Byłem na Reading i pamiętam, jaki poczułem się rozczarowany, gdy nie zobaczyłem go na scenie. Choć uważam, że Paul Rudolph to świetny basista i gitarzysta, i tak smuciła mnie nieobecność Lemmy'ego. Doug Smith – ówczesny menedżer Hawkwind i przyszły menedżer Motörhead – powiedział mi, że kiedy wrócili, Lemmy był zrozpaczony. Podobno gdy powiedzieli mu, że wylatuje z kapeli, rozpłakał się jak dziecko. Przyszedł do Douga i spytał go, co dalej. »Nie bój nic – odpowiedział mu Doug – jakoś to będzie«. A następną rzeczą, którą Lem od niego usłyszał, było: »Grasz koncert w ten weekend«. Lemmy pyta Douga: »Co ty pieprzysz? Nie mam kapeli!«. A ten mu na to, że złożą kapelę do weekendu. Następnie wykonał kilka telefonów i znalazł dwóch gości:

Larry’ego Wallisa i Lucasa Foxa. Larry to kolejny członek Pink Fairies, podobnie jak Paul Rudolph, ten sam, który zastąpił Lema w Hawkwind, a Hawkwind i Pink Fairies grali razem mnóstwo piosenek. Nazywali się wtedy Pinkwind. Wkrótce zaczęli supportować Hawkwind, a Doug załatwiał im gigi”.

*

„Pracowaliśmy z Lemmym od… Czekaj, kiedy to było? Myślę, że od 1970 do jakiegoś 1989 roku – wytęża pamięć Doug Smith, jako się rzekło, menedżer Hawkwind i Motörhead, który później osiągnął wielki sukces z zespołem Chumbawumba. – Poznaliśmy się, gdy wstąpił do Hawkwind, a potem przedłużyliśmy znajomość i pracowaliśmy wspólnie przy Motörhead. Panowie porzucili go na kanadyjskiej granicy z powodów, o których po tych wszystkich latach już nawet nie chce mi się wspominać, w każdym razie mogliby się rozstać ładniej. Wyszłoby to o wiele lepiej, gdyby nie było w tym wszystkim takiej manipulacji. Przez jakieś pół roku po wyrzuceniu go z zespołu (co, nawiasem mówiąc, nigdy nie powinno się wydarzyć) próbował złożyć do kupy Motörhead, choć wtedy jeszcze nie myślał o tej nazwie. Miał moje pełne wsparcie, również finansowe, pomagałem mu, jak tylko mogłem. Sprawdził mnóstwo grajków: Lucasa Foxa, Larry’ego Wallisa, wydaje mi się nawet, że przez krótki czas rozważał kandydaturę Luthera Grosvenora z Mott the Hoople, zastanawiając się, czy nie rozszerzyć składu do czterech muzyków”.

„Pojechaliśmy do Chelsea – przypomina sobie to pierwsze spotkanie Larry Wallis w wywiadzie dla »Forced Exposure«. – Podpięliśmy się do wzmacniaczy i na raz, dwa, trzy, cztery wydaliśmy z siebie niemożliwy do opisania jazgot. Tłukliśmy tak przez dobry kwadrans. Kiedy skończyliśmy, byliśmy przekonani, że wyszło zajebiście. Gadaliśmy jak nakręceni: »Czyż nie jesteśmy genialni? Grajmy w zespole wszyscy!«. A potem Lemmy usypał na stole wielką kreskę białego proszku i kazał się częstować. Ja pierwszy odważyłem się zapytać, co to jest. Odpowiedział, że siarczan amfetaminy. Nie zmrużyłem oka przez trzy lata. Nawet nie mrugnąłem powieką”.

Jak tłumaczy Doug, parafrazując znane przysłowie, nie od razu Motörhead zbudowano. A przynajmniej nie tak szybko, jak niektórzy sądzą. „Absolutnie tak nie było. Było natomiast tak, że chwilę później Lemmy

popadł w depresję ciężką jak płyta nagrobna. Bo wtedy myślał jeszcze tylko o tym, jak bardzo chciałby wrócić do Hawkwind. Nie sądził, by Blackie, to znaczy Paul Rudolph, został włączony do kapeli na stałe. Cały czas się spodziewał, że Dave Brock w końcu puści Paula kantem i zadzwoni do niego. A to Dave zmanipulował całą sytuację. Choć Bogiem a prawdą, Lemmy potrafił czasem zajść ludziom za skórę, bywał skrajnie nieodpowiedzialny. Wydaje mi się, że jego niespodziewane zniknięcie zaraz przed przekroczeniem kanadyjskiej granicy przyczyniło się do podjęcia przez zespół takiej, a nie innej decyzji. I wiem, że nie przeciągnął wówczas struny po raz pierwszy, tylko pięćdziesiąty. No, przesadzam, dziesiąty. W każdym razie na początku Lem nawet się cieszył, że Dave trochę od niego odpocznie. Zakładał, że w końcu za nim zatęskni i wszystko będzie po staremu. Bo jak by nie patrzeć, w tym okresie Hawkwind odniósł niemały sukces. Lemmy chciał być jego częścią. Nie uśmiechało mu się rozkręcanie kariery od podstaw, zaczynanie nowego życia. To my podsunęliśmy mu pomysł założenia zespołu. Początkowo proces był żmudny, bo choć Lem siedział w studiu i grał z nami, myślami był ciągle z Hawkwind. Trochę trwało, zanim się z tego otrząsnął. A jeszcze dłużej, nim zagrali na jednej scenie”.

Lemmy, Larry i Lucas zagrali swój pierwszy koncert 20 lipca 1975 roku w klubie Roundhouse w Londynie, otwierając gig dla Greenslade. Gdy wchodzili na scenę, z głośników płynęła płomienna przemowa Adolfa Hitlera oraz dudniący marszowy krok nazistowskich żołnierzy. Mieli rozmach, skurwysyny.

Setlista stanowiła uroczo leniwą mieszankę utworów, którą mógłby odegrać tylko początkujący zespół. Same covery, w tym te najbardziej sztampowe, jak *Leaving Here*, *Good Morning Little Schoolgirl* i *I’m Waiting for the Man*. Wybór pierwszych dwóch numerów to niewątpliwy hołd Lemmy’ego dla starego rock’n’rolla. Dwa kolejne wybrano, bo były fajne, ale nawet one zdają się jasno wskazywać wytyczony przez Lema kierunek rozwoju zespołu. Na liście znalazły się klasyk Hawkwind *Silver Machine* oraz piosenka z repertuaru starej kapeli Larry’ego, Pink Fairies – *City Kids*, numer otwierający ostatnią płytę zespołu *Kings of Oblivion* (1973). Wyrazem niewyraźnej jeszcze koncepcji muzycznej zrodzonej w głowie Lemmy’ego były dwa utwory napisane w kooperacji z muzykami Hawkwind, to jest *Lost Johnny* i *Motorhead*, z czego ten drugi był pierwszym przystankiem w rozkładzie jazdy tego wieczoru. Niedługo

potem stał się dla zespołu tym, czym *Black Sabbath* dla Black Sabbath i *Iron Maiden* dla Iron Maiden.

W swojej relacji z rzeczonego koncertu, niewątpliwie pierwszej, jaka ukazała się w prasie, Geoff Barton napisał dla „Sounds" co następuje: „Zważywszy na małą ilość czasu na próby, a także fakt, jak straszną kaszaną była ich wersja *Silver Machine*, koncert wypadł wcale nieźle. Jeśli zespół przysiądzie fałdów, stanie się nie do ruszenia w lidze kapel-buldożerów, a utwory takie jak *Lost Johnny* czy *City Kids* to będą prawdziwe koncertowe sztosy. Głównodowodzący w tym całym Motörhead, Lemmy, ogłosił, że zrobi ze swojego zespołu najbardziej syfiastą kapelę na świecie. Na razie Motörhead to tylko ufajdane owsianką pacholę, ale z zadatkami na nie lada flejtucha".

Kilka tygodni później, gdy Motörhead otwierał koncert dla Blue Oyster Cult, Nick Kent zdradził „NME": „To, jak Lemmy odegrał *Bye, Bye, Johnny* i *I'm Waiting for the Man*, pozwala wysunąć wniosek, że chce zrobić z Motörhead zespół, przy którym Budgie na metamfetaminie zda się jeno hasającym po łące barankiem. Wygnaniec z Hawkwind i jego towarzysze mocno się okopali tej nocy w Roundhouse. Powinni utrzymać pozycję do momentu, aż nabiorą wprawy w swoim rzemiośle, które można opisać jako dźwiękowy ekwiwalent ćwiartowania zwłok tępym tasakiem".

„Nie ma co, udało się nam zabawić publikę już pierwszym koncertem – śmieje się Lemmy w rozmowie z Chuckiem Eddym. – Ludzie stali pod sceną z rozdziawionymi gębami i wybałuszonymi oczami. Mówi się o nas, że skoro mamy długie włosy, to pewnie gramy heavy metal. Gdybyśmy mieli krótkie, mówiliby, że gramy punk. A my jesteśmy zespołem rockowym. Jam jest rock'n'roll! Wiem o nim wszystko. Pamiętam czasy pierwszych nagrań Elvisa i moim zdaniem najbliżej nam do The Band. Gdy zaczęliśmy grać, wzięliśmy na warsztat numery takie jak *Good Morning Little Schoolgirl* i generalnie piosenki w klimacie Yardbirds. Chciałem być jak MC5. Gramy muzykę do tańca, ale za szybko, żeby dało się do niej tańczyć".

Doug przypomina sobie jeden z pierwszych koncertów zespołu w klubie Greyhound w Croydon. Twardo obstaje przy tym, że ten „półkoncert" odbył się 17 lipca 1975 roku, i utrzymuje, że to właśnie był dziewiczy gig Motörhead, a nie ten z 20 lipca w Roundhouse. No, może nie do końca…

„To był całkiem duży lokal, właściwie sala balowa, która mieściła się nad jakimś pubem – tłumaczy Smith. – Na plakacie stało jak byk »Motörhead

Lemmy’ego«. Każdy myślał, że ludzie będą walić drzwiami i oknami, a w rzeczywistości sala była zapełniona w 65–75 procentach. W połowie gigu, czyli po jakichś 20 minutach, Lemmy przerywa występ i mówi, że nie może już grać. Schodzi ze sceny. Okazało się, że jego palce przestały pracować. Powiedział, że »po prostu zamarzły«. Organizator Steve Mason zmusił mnie, bym stanął na bramce i zwracał pieniądze wychodzącym z klubu ludziom”.

Co zabawne, Steve dostał potem robotę w Windsongu, jednej z największych niezależnych firm dystrybuujących muzykę w Wielkiej Brytanii. Ale Greyhound był dość ważnym punktem na klubowej mapie Londynu, nie chcieli więc narazić swej reputacji na szwank i zdecydowali się zwrócić hajs klientom.

Pierwsza inkarnacja Motörhead podpisała papiery z United Artists, bo Lemmy wciąż był związany kontraktem z labelem Hawkwind, mimo że nie figurował już na liście płac zespołu. W 1975 roku powstał nierówny album, który zupełnie nie przypadł wytwórni do gustu. Sęk w tym, że zmieniła zdanie, gdy kapela przeniosła się do Bronze Records i zyskała sławę. *On Parole* wyszedł w roku 1980 i nikt nie miał wątpliwości, dlaczego stajnia swego czasu nie zdecydowała się wystawić tego konia do wyścigów. Wyraźnie słychać, że kapela wciąż nie ma pojęcia, czego właściwie chce.

Smith tak opowiadał o tym albumie: „Miej na uwadze, że mówię to jako menedżer, który cztery, a właściwie cztery i pół razy został zwolniony – za każdym razem, gdy Lemmy’emu kończyła się kasa, wyrzucał mnie. W każdym razie postanowiliśmy z moim partnerem Richardem Ogdenem założyć Western Productions, żeby w porozumieniu z United Artists wydawać albumy Motörhead. Wynegocjowaliśmy dla nich sporą zaliczkę, która pozwoliła im nagrywać i pracować z Dave’em Edmundsem, na czym bardzo zależało Lemmy’emu. Tak więc Edmunds przyjeżdża do Rockfield i rozpoczyna się produkcja. A jak się skończyła, okazało się, że pochłonęła calutki budżet. United Artists powiedzieli, że nie dadzą ani pensa, jeśli nie usłyszą jakichś utworów. Kiedy powiedziałem o tym Lemmy’emu, to mnie zwolnił. Aha, i jeszcze rzucił na odchodnym: »Znajdziemy sobie menedżera, który będzie potrafił skołować szmal«. Wtedy nawiązali współpracę z tym kolesiem, który kazał się nazywać English Frank, a który wkrótce zasłynął w Los Angeles dzięki swojej gazecie. Jego brat był fotografem i wydaje mi się, że miał dostęp do konta swojego ojca. Facet wybrał nieco kasy i zainwestował ją w Motörhead”.

Co było dalej? „Musiałem pomagać im z trasami, bo ten cały Frank niewiele wiedział o organizacji tournée – ciągnie Smith. – Tak więc to ja dbałem, by Motörhead jeździł w trasy. Pamiętam, jakby to było wczoraj: dawali mi rachunki – mnie, bo Frank nie zajmował się rachunkami, my to robiliśmy za niego – i w każdym jednym była rubryczka opisana jako »usługi hydrauliczne«. Pozostawię to twojej wyobraźni, dobra? W każdym razie bardzo szybko kopnęli Franka w tyłek i wrócili do nas, prosząc o pomoc. Pamiętam też jednego belgijskiego organizatora, który bardzo chciał wejść w biznes muzyczny. Facet uciekł do Anglii przed obowiązkową służbą wojskową. Poznałem go, gdy pracował jako organizator w Belgii. No więc wynająłem mu piętro w moim biurze, ale on tylko siedział i nic nie robił. Za chwilę panowie z Motörhead pukają do moich drzwi i znowu proszą mnie o pomoc, a ja na to: »Piętro niżej jest Ludo, ma trochę kasy, idźcie do niego. Kto wie, może się nad wami zlituje?«. Tak im powiedziałem, no bo ile można, do chuja? Już kilka razy puścili mnie kantem, nie miałem ochoty na powtórkę z rozrywki. Poszli do niego, gadali z nim chwilę. Okazało się, że stracili czas, więc po chwili znowu zapukali do mnie. Przyszła koza do woza! A wracając do tematu: cała sprawa z Dave’em Edmundsem spaliła na panewce. W kółko tylko ćpali. Ale gdyby nie to, Lemmy nie poznałby Eddiego i Phila. Jeden znał drugiego i potrzebował podwózki do studia, żeby wyciągnąć Lemmy’ego z gówna, a ten drugi pojechał z nim. I tak właśnie, drogie dzieci, powstał ten prawdziwy Motörhead, który dla mnie zawsze będzie tym prawdziwym”.

Nie ulega wątpliwości, że zapuszczone głęboko korzenie Motörhead chłepczą soki ze źródła, którym był album *On Parole*, ale Smith ma sporo racji – pierwszy skład zespołu przypominał potwora Frankensteina, poszczególne elementy zupełnie do siebie nie pasowały. Ten lont musiał się kiedyś dopalić, ten skład musiał w końcu implodować, jak to było w przypadku Altamont. Posłuchu domagał się rebeliancki duch, który szargał hippisowskie świętości i wynosił na ołtarze zadziorny cynizm. Co za ironia, że pozbycie się z kapeli Lucasa Foxa przypominało trudne rozstanie Lemmy’ego z Hawkwind. Preferencje narkotykowe Lema nie pokrywały się z preferencjami pozostałych członków grupy, wolących organiczne dragi. Lucas próbował dotrzymać kroku Lemmy’emu w kwestii raczenia się fetą. Rezultaty były godne pożałowania, biedak nie mógł nadążyć za zaprawionym w narkotykowych bojach pryncypałem. Lemmy,

który był kołem zamachowym toczącego Motörhead szaleństwa, musiał w końcu zmienić podejście i pchnąć zespół na właściwe tory – ale już w innym składzie.

Doug Smith rzuca nieco światła na odejście zarówno Lucasa, jak i Larry'ego: „Wydaje mi się, że Lucas odszedł sam. A jeśli chodzi o Larry'ego… nie wiem. Larry borykał się z wieloma problemami, jego małżeństwo pikowało jak ustrzelona kaczka. Na marginesie, kobieta, z którą się hajtnął, została potem osobistą asystentką Seymoura Steina z Sire Records. Jakieś piętnaście lat temu zmarła na raka. Znaczy, chodzi mi o to, że to niesamowite: te wszystkie kontakty i stosunki łączące poszczególnych ludzi w tym środowisku, cała ta skomplikowana telenowela, w której nie sposób się połapać. Ale kończąc dygresję – sądzę, że to Larry odszedł z własnej inicjatywy. Po prostu mu się to wszystko przejadło. Wydaje mi się, że chciał grać w kapeli, która już odniosła sukces. A Lucas? No cóż, nie wiem, czy on chciał czegokolwiek. Był średnim muzykiem, właściwie pełnił w zespole funkcję kumpla Lemmy'ego i Larry'ego. Teraz Lucas jest wziętym organizatorem imprez, co wydaje się nieco zaskakujące. Regularnie podejmował współpracę z Midem, ale chyba już tego nie robi".

*

Phil Taylor i Lemmy poznali się w pubie przy Portobello Road. Według relacji Lemmy'ego – kręcił się po klubie w poszukiwaniu dilera, po czym został aresztowany po przedawkowaniu tuinalu. Kiedy później urabiał Lemmy'ego, mówiąc, że gra na perkusji, napomknął przy okazji, że ma samochód. Ten drobny detal przypieczętował zadzierzgnięcie znajomości, ponieważ Lemmy nie miał ani auta, ani prawa jazdy, a samochód był dlań w zaistniałej sytuacji rzeczą nieodzowną, bo również próbował skombinować narkotyki i na gwałt potrzebował szofera. Okazało się to zresztą stałym refrenem pieśni jego życia. Phil świetnie poradził sobie z ponownym nagraniem partii perkusji Foxa, czym zaimponował Lemmy'emu. (Choć jeśli wierzyć relacjom, jego wokalizy do *City Kids* wypadły koszmarnie). Zarejestrował partie perkusji we wszystkich piosenkach poza *Lost Johnny*, gdzie zachowały się oryginalne partie Foxa (był wówczas niedysponowany, a dokładniej siedział w areszcie za naruszanie porządku publicznego w stanie nietrzeźwym). Lucas cieszył się

więc mianem perkusisty Motörhead przez pierwszych sześć miesięcy działalności grupy, a następnie dołączył do punkowej załogi Warsaw Pakt, która przez rok siała popłoch w Londynie i może poszczycić się jednym albumem.

„Czemu akurat gary? – zamyślił się Taylor, spytany przez Sama Dunna o wybór instrumentu. – Ojciec nie tyle zainspirował mnie do nauki gry na perkusji, ile po prostu kazał mi grać, bo za młodych lat jako skinhead nieustannie wchodziłem w konflikt z prawem. Okres dojrzewania przechodziłem, powiedzmy, dość burzliwie, a staruszek musiał o jeden raz za dużo pojechać po mnie na komisariat do Leeds, za co złoił mi skórę. Kilka dni później przyniósł mi sfatygowany werbel i powiedział: »Masz, ty mały gnojku, zamiast bić się z chłopakami, bij w bęben«. Nawet mi opłacił dwa tygodnie lekcji. To znaczy dwie lekcje, bo jedną tygodniowo, ale za to w Leeds College of Music. Ja zaś, jak na grzecznego synka przystało, poszedłem, bo za szczyla lubiłem tłuc w doniczki i garnki matki, choć wkurwiony byłem nie na żarty. Mój nauczyciel okazał się kapitalnym kolesiem, ale to zupełnie inna historia. Tylko że miał dziewięćdziesiąt lat i był werblistą w zespole wojskowym podczas I wojny światowej. Po drugiej lekcji odezwał się do mnie w te słowa: »Cóż mogę rzec, drogi Philipie, wychodzi na to, że masz naturalny talent do bębnów. Powinieneś dalej brać lekcje«. A ja pomyślałem, że skoro tak, to czemu nie? I chciałem, żeby to on dalej mnie uczył. Więc, jak widzisz, do bębnów zagonił mnie mój staruszek. Kiedyś nawet myślałem, żeby mu za to podziękować, ale potem zmieniłem zdanie, bo nie zrobił tego z ojcowskiej miłości. W każdym razie uprzytomniłem sobie, że mam dryg do perkusji i że lubię na niej grać”.

Jako nastolatek Taylor miał jeszcze jedno ulubione zajęcie. „Każdego dopada taki młodzieńczy niepokój – podjął po chwili zamyślenia. – Ja chyba przechodziłem go ze szczególnymi perturbacjami, skoro pchnął mnie do gry na garach. (…) Ale zanim zacząłem grać, myślałem o karierze boksera, nawet poważniej niż o karierze perkusisty. Ćwiczyłem w klubie. Pierwszy sparing zakończył się dla mnie dwoma śliwami i nokautem. Dopiero potem poszedłem na pierwszą lekcję bębnów. Gdy mój nauczyciel mnie zobaczył, powiedział: »Jasna cholera, spisałeś numer rejestracyjny tej ciężarówki, która cię przejechała? Wiesz co, Philipie? Wyświadcz sobie przysługę. Trzymaj się perkusji. Bębny są lepsze od boksu«. »A to czemu?«, zaciekawiłem się. A on na to: »Bo bębny nie oddają, chłopcze.

Możesz w nie walić z całej siły, a one nigdy nie oddadzą«. Wtedy nad moją głową rozbłysła żarówka. Rzeczywiście! To był jeden z powodów przerzucenia się na bębny, ale założę się, że miał też na to wpływ młodzieńczy angst wielkości Brazylii. I oczywiście mnóstwo energii. I bezbrzeżne pokłady złości. Czasem czułem to dziwne pragnienie, by rozerwać samego siebie na strzępy, podrzeć na malutkie kawałeczki. Siebie albo jakieś małe zwierzątko".

Jak czytelnik widzi, o przyszłości Phila w przemyśle muzycznym nie zadecydowało nagłe olśnienie ani nawet inspiracja magicznym światem dźwięków, w odróżnieniu od Lemmy'ego i Eddiego, których na ścieżkę kariery pchnęła ukochana muzyka. Jeśli uznamy tych dwóch za samonapędzającą się siłę natury, jaśniejącą żagiew niezależności, to Phil Taylor był jak niezapisana tablica, która przydryfowała do miejsca, w którym stali, niesiona prądami życia.

„Nigdy nie miałem idola, ani w osobie bębniarza, ani, dajmy na to, gwiazdy filmowej. Ale muzyki zawsze słuchałem w całości, nie dzieliłem piosenki na poszczególne ścieżki. Jeśli w jakiejś kapeli trafił się zdolny perkusista, zwykle wyróżniał się na tle reszty. Lubiłem bębnienie Motown z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Był taki sesyjny perkusista Bernard Purdie, który, jak mi się zdaje, uczestniczył w wielu sesjach nagraniowych w tamtych czasach i za każdym razem był zajebisty. To jemu podkradłem zagrywki na hi-hacie. O tak, ten stary drań był mistrzem »c-cy, c-cy«; jest kilka takich zagrywek, w tym parę z przytrzymanymi talerzami. To właśnie Bernard Purdie mnie tego nauczył. Był naprawdę świetny, doskonale akcentował muzykę. Niektórzy twierdzą, że takie granie nie pasuje do metalu, ale moim zdaniem pasuje jak ulał. Albo że nie pasuje do rock'n'rolla. Do mojego rock'n'rolla pasuje i już. Nasłuchałem się w życiu perkusistów, bo mój ojciec był wielkim fanem jazzu. Słuchałem więc wszystkich jazzowych płyt, które miał. Nie dlatego, że sam pałałem jakąś szczególną miłością do tego gatunku, ale po prostu je sobie puszczałem. Przeszło rok grałem na samym werblu, dopiero później ojciec dokupił mi bęben basowy, a potem kolejne. Ale wszystko zaczęło się od tych jazzowych płyt. Oraz mojej starszej o pięć lat siostry, która słuchała Beatlesów i różnych amerykańskich zespołów. Muzyki miałem więc w nadmiarze, nie musiałem szukać jej w radiu. Wtedy w angielskim radiu nie leciało dosłownie nic wartego uwagi, chyba że złapałeś Radio Caroline

lub Radio Luxembourg, co czasem mi się udawało i za co ganił mnie stary. »Wyłącz to cholerne radio!«, krzyczał. Dobrze, tato”.

Sam Dunn niestrudzenie drąży temat wpływu jazzowych wykonawców na młodego Phila. „Myślę, że wywarli na mnie wpływ, choćby podświadomie. Chyba nie mogło być inaczej. Był taki gość, którego tata szczególnie lubił – ksylofonista i perkusista Lionel Hampton. Pamiętam, że miał nagranie jego solówki perkusyjnej. Odsłuchana po latach nie wywarła już na mnie takiego wrażenia jak wtedy, gdy słuchałem jej po raz pierwszy, ale kiedyś ją uwielbiałem. Tata miał też w płytotece nagranie big bandu Gene’a Krupy. Pomysł, by zostać muzykiem, zaświtał mi w głowie, gdy oglądałem w brytyjskiej telewizji, jeszcze czarno-białej, film *The Gene Krupa Story*, gdzie Gene’a grał Sal Mineo. Był bardzo dobry, w dużej mierze dlatego, że potrafił grać na perkusji, i to całkiem nie od rzeczy. Wtedy nie wydawało mi się, żeby perkusista mógł być jakąś wielką gwiazdą, bożyszczem tłumów, ale przyszło mi też na myśl, że w Ameryce chyba każdy może być bożyszczem tłumów. W każdym razie film bardzo mi się spodobał i myślę, że to jemu zawdzięczam pomysł, by łomotać w gary. Zapragnąłem być zajebistym bębniarzem. Choć nie sądziłem, że mi się to uda”.

Dopytany o Gene’a Krupę Phil wyznaje: „Chyba najbardziej urzekła mnie jego intensywność i kapitalna koordynacja; grał na całym zestawie, jakby był jednym wielkim bębnem, traktował go całościowo. Wiem, że większość filmu opowiadała o jego życiu prywatnym, o rodzinie, o uzależnieniu od heroiny, ale wtedy jeszcze nic z tego nie rozumiałem. Po prostu podobało mi się, że był zajebistym pałkerem. Lubiłem nastrój tego filmu. To był pierwszy obejrzany przeze mnie film, w którym, że tak powiem, pierwsze skrzypce grał perkusista. Znaczy, widziałem też inne, jak choćby ten o Glennie Millerze, w którym grał na fioletowym klarnecie – ten też był super. Ale jakie filmy ja wtedy mogłem widzieć? Ile wtedy miałem, czternaście lat? Czyli to był jakiś 1968 rok, wieki temu. Poza perkusistami podziwiałem chyba tylko twardzieli z pistoletami, na przykład Johna Wayne’a. »Dosiądź konia i wypij mleko, pielgrzymie« – tego typu bzdury. Nie było wtedy na podwórku chłopaka, który nie podziwiałby Johna Wayne’a. Dla mnie na pewno był bohaterem”.

Reasumując, bębny okazały się karą, którą wymierzył Philowi jego ojciec, a która następnie przemieniła się w nagrodę za sprawą filmu o perkusiście… takim jak John Wayne. Ale jakim sposobem Phil

przeskoczył od jazzu do muzyki popularnej i został perkusistą w paskudnym zespole metalowym?

„Pewnie myślisz, że od najmłodszych lat byłem pasjonatem muzyki. Otóż nie. Nie miałem kasy na płyty, dopiero zaczynałem uczyć się gry. Miałem znikome pojęcie o muzyce, bo nie byłem miłośnikiem muzyki, dopóki ojciec nie zmusił mnie do gry na perkusji. A mój nauczyciel, tamten stary facet, był trepem do szpiku kości, któremu nie podobał się głośny, szczeniacki rock'n'roll. »Mam nadzieję, że nie słuchasz tego cholernego rocka, który puszczają teraz w radiu? – zagadnął mnie kiedyś. – To dziadostwo, szkoda na to czasu. Trzymaj się lepiej marszowych rytmów«. No to się trzymałem. Jazzu też słuchałem tylko dlatego, że słuchał go ojciec, a jak już mówiłem, radio nie wchodziło w tamtych czasach w grę… Leciało w nim pełno popu, ale ówczesna radiowa muzyka w ogóle nie była inspirująca dla perkusisty, dla gitarzysty zresztą też nie… chyba dla nikogo, taki to był szajs, wszystko brzmiało jak Radio One. Leciały listy przebojów, Beatlesi, takie tam. Nie kręciło mnie to. Znaczy nie, wróć, lubiłem wszystko, co robili Beatlesi. Nawet kupiłem album *Chicago,* bo był na nim ten hicior *25 or 6 to 4*; pamiętasz tę piosenkę? Nie, pewnie nie pamiętasz. Ale jest świetna. Więc wydałem na ten album wszystkie swoje z trudem uciułane pieniądze. Ależ byłem wkurwiony, kiedy się okazało, że kupiłem gówno. Cały album był gówniany. W tamtych czasach płyta kosztowała tyle co tygodniowe kieszonkowe, więc raczej słuchałem płyt siostry. Nigdy nie myślałem o tym, by zostać zawodowym perkusistą. Ani trochę, nawet przez chwilę. Kumple dopiero po trzech latach dowiedzieli się, że gram na bębnach. Trzymałem to w tajemnicy, bo nie chciałem słuchać o tym, że muszę spróbować sił w którymś z ich szkolnych zespolików. W dupie to miałem".

*

W tym momencie naszą opowieść pozwólmy skomentować człowiekowi, który wkrótce zostanie najlepszym kumplem Lemmy'ego – „Fast" Eddiemu Clarke'owi. „Znałem się z Lemmym już od jakiegoś czasu, to był jeden z tych kolesi, na których wpadasz od czasu do czasu na imprezie czy koncercie, bo wszędzie ich pełno. On prawie w ogóle nie spał i zawsze gdzieś tam się kręcił. Pracowałem wtedy nad solowym projektem, opuściwszy jakiś czas wcześniej zespół Curtisa Knighta. Z innym

zespołem, Blue Goose, podpisaliśmy nawet papiery z Anchor Records, ale ostatecznie nic z tego nie wyszło. Żeby zarobić na życie, nająłem się do pracy na budowie, gdzie poznałem Phila Taylora. Phil pracował dwa kroki ode mnie, więc zaczęliśmy gadać o tym i owym, a po dwóch miesiącach kontakt się urwał i przez jakiś czas nie widywałem go zbyt często. Raz trochę pojamowaliśmy, ale potem gdzieś zniknął, jak to Phil. Jakiś czas później dzwoni do mnie zupełnie z czapy. »Hej, stary! – mówi. – Gram teraz w Motörhead i potrzebny nam drugi gitarzysta!« Rozglądali się za wiosłowym, bo Larry Wallis musiał zrobić masę dogrywek w studiu i stwierdzili, że nie obejdzie się bez gitarzysty rytmicznego, żeby powypełniał wszystkie dziury w piosenkach. Phil uważał, że sobie poradzę".

To właśnie Phil nadał Eddiemu przydomek „Szybki". Eddie wspominał o tym w wywiadzie dla „Classic Rock Revisited": „To prawda, kiedyś graliśmy koncert w Electric Ballroom w Manchesterze, a Lemmy przedstawił Phila mianem »Philthy Animal«, brudny zwierz. Phil czuł, że mnie też przydałaby się jakaś fajna ksywka, więc zaraz on przedstawił mnie jako Fast Eddiego. Średnio mi się podobał ten przydomek, ale przylgnął do mnie na lata. Chyba dzięki pseudonimom łatwiej było Lemmy'emu przedstawiać zespół publice".

Pierwsza próba miała miejsce w Furniture Cave. Eddie tak opisał ją w wywiadzie udzielonym Jebowi Wrightowi w 2014 roku: „To była próbownia przy New Kings Road w Chelsea. Kiedyś korzystaliśmy z niej z Curtisem Knightem; grywaliśmy tam wcale często. Mieściła się w piwnicy wielkiego magazynu, były tam trzy pomieszczenia: małe, średnie i średnie. Czasem wpadałem tam na różne dziwne jamy i, zgadza się, moja pierwsza próba z Lemmym i Philem odbyła się właśnie tam, w małej salce. Do dziś nie wiem, jak to się stało, że nie ogłuchliśmy. Łoiliśmy tam, jakby nie było jutra… tylko że zawsze za moją kasę. To w sumie zabawne, ale jedynie ja zawsze miałem jakiś grosz. Po którejś próbie zamówiłem salkę i pojechałem swoim starym mercem po Phila i Lemmy'ego. Wychodzi więc na to, że opłaciłem salę na swoje własne przesłuchanie. Tak to czasem bywało z Motörhead, że jak człowiek chciał, żeby coś było zrobione, to musiał zrobić to sam. Phil przedstawił mnie Lemmy'emu parę tygodni wcześniej, więc myślałem, że będzie w porządku. Zaczęliśmy jamować około piętnastej, ale Larry nie przychodził. Lem dzwonił do niego co pół godziny, a Larry powtarzał, że

już jest w drodze. Świetnie nam się grało we trójkę, ale o osiemnastej trzydzieści do salki wchodził kolejny zespół. Całe szczęście, że nikt nie wynajął pomieszczenia piętro wyżej, więc przenieśliśmy się tam z bambetlami i czekaliśmy na Larry'ego, który, jako się rzekło, »był już w drodze«. Wreszcie wpadł do salki grubo po dziewiętnastej, a wraz z nim techniczny, który ustawił dla niego wzmacniacz Fender Twin. Ja miałem tylko AC30, więc jak odpalił swoją gitarę, to chuja słyszałem. Nie przywitał się ani nic, tylko od razu zaczął grać któryś riff z ich albumu. Miałem fart, bo był to akurat jeden z tych, których się nauczyłem".

Eddie tak zapamiętał szczegóły przesłuchania: „Atmosferę można było kroić nożem, a z minuty na minutę robiło się coraz bardziej nerwowo. Graliśmy jedną piosenkę chyba przez pół godziny. Poważnie. Lemmy był coraz bardziej wkurzony. Zasugerował, żebyśmy zagrali coś innego, i potem kolejne pół godziny graliśmy drugą. Stoję tam z gitarą w spoconych łapach i myślę sobie: nie dostałem tej roboty. Lemmy wyszedł z Larrym na zewnątrz i jakiś czas ich nie było. Myśląc, że klamka zapadła, spakowałem w międzyczasie swoje rzeczy. Kiedy Larry i Lem wrócili, pożegnałem się grzecznie i ruszyłem do wyjścia. Myślałem: ale dałem ciała! Ewidentnie się nie dogadywali, a ja czułem się jak piąte koło u wozu. Z drugiej strony jamowaliśmy przez trzy czy cztery godziny i właściwie we trzech ogarnęliśmy sporo kawałków. No ale zostawiłem ich i poszedłem do domu. Nie wiedziałem za bardzo, co właściwie zaszło, ale byłem pewien, że jest po sprawie. Tymczasem raptem trzy dni później, o ósmej rano w sobotę, ktoś wali do moich drzwi. Zwlekam się z łóżka na samych gaciach, wołam: »Kto tam, kurwa?!«, otwieram, a w progu Lemmy. Pas z nabojami w jednej ręce, ramona w drugiej. Od razu się pokumałem, że tej nocy nie zmrużył oka. Wręcza mi dary i ogłasza: »Zostałeś przyjęty«. Po czym odwraca się i idzie w cholerę. Nie bardzo wiedziałem, co o tym myśleć, ale nie posiadałem się ze szczęścia. Zawsze to miło, czuć się docenionym. Zajebiście, co? Myślałem, że jebnę! Tylko Lemmy odwalał takie numery".

Gotowy do bitwy Edward Allan Clarke był od Lemmy'ego o pięć lat młodszy. Ten rodowity londyńczyk początkowo nie myślał poważnie o karierze gitarzysty. Zakończywszy współpracę z kapelą, nomen omen, Bitter End, rzeczywiście grał z Curtisem Knightem i jego zespołem Zeus na płytach *The Second Coming* (1974) i *Sea of Time* (1974). Dzięki temu dostał też fuchę w drugiej kapeli Knighta, Blue Goose, która w 1974 roku wydała album już bez Eddiego.

„Wtedy odszedłem już z Zeusa i grałem tylko z Blue Goose – wyjaśnił Eddie Jebowi Wrightowi, uzupełniając tło historii. – To był luźny układ. Nick i Chris chcieli grać w Blue Goose i to im groził później Curtis. Po przygodzie z tym zespołem, w czasie której nie nagrałem ani jednej ścieżki, jamowałem chwilę z Charliem Tumahai z Be-Bop Deluxe. Był Maorysem z Nowej Zelandii, świetnym gościem i kapitalnym basistą. Mieliśmy też w kapeli Australijczyka Jima, który obsługiwał bębny. Śpiewała Amerykanka imieniem Annie. Już prawie dopiąłem deal z Anchor Records, ale nagle zaczęli kręcić nosem na kobietę na wokalu. Charlie dostał z Be-Bop Deluxe propozycję nie do odrzucenia i tak to się wszystko rozmyło. Mam gdzieś jakieś stare nagrania. Kiedy skończyłem dwadzieścia lat, na jakiś czas przestałem grać. Jamowałem z kimś kilka razy, ale nic poza tym. Tak jak mówiłem, miałem problemy z prawem, a ludzie wokół radzili mi, żebym wziął się na poważnie do grania i przestał marnować sobie życie. Do epizodu z Curtisem Knightem nie myślałem poważnie o karierze muzyka, ale kiedy zostałem przyjęty do kapeli, zaangażowałem się na poważnie. Współpraca szybko się zakończyła, a z drugim zespołem, który był już wtedy w Anchor Records, nie zdążyłem nic nagrać, bo się pokłóciliśmy i musiałem odejść. Wtedy zacząłem pracę nad projektem solowym, zasuwając jednocześnie przy budowie barki mieszkalnej. Podjąłem się tej roboty, żeby sfinansować album, który nazwałem *Continuous Performance*. Nagrałem cztery ścieżki i po raz kolejny stanąłem również za mikrofonem, bo nie mogłem znaleźć nikogo na wokal. Ale ponieważ śpiewak ze mnie jak z koziej dupy waltornia, projekt utknął w martwym punkcie. Phila Taylora poznałem, gdy chciał się nająć do pracy przy łodzi. Prosta sprawa: potrzebował roboty, więc dałem mu robotę. Byłem już wtedy brygadzistą i mogłem decydować, kogo przyjąć, a kogo nie. Mieliśmy mnóstwo pracy, a zostałem tylko ja. Łódź po dziś dzień stoi przycumowana na Tamizie, w Chelsea. Często ją mijam i zawsze przywołuje wspomnienia. Phil to był wariat pierwszej wody, ale w gruncie rzeczy złoty chłop, więc się polubiliśmy. Zapytasz: przeznaczenie? Odpowiem: no kurwa!”.

Phil przypomina sobie, że Eddie wyglądał wtedy jak otumaniony marihuaną hippis o długich blond włosach, ale w robocie się nie patyczkował i tylko się cieszyć, że nie miał przy sobie bata. Nie popadli w konflikt z Philem, bo ten wciąż był nawciągany po minionej nocy, a kto wie czy nie po dwóch, i uwijał się jak w ukropie. O tym, że brygadzista gra na gitarze, powiedział Philowi pracujący na łodzi szkocki robotnik,

nieświadomie dokładając swoją cegiełkę do powstania jednego z największych zespołów rockowych wszech czasów.

Gdyby ktoś powiedział, że Eddie trafił do Motörhead dzięki płycie *On Parole*, właściwie miałby rację, choć takie ujęcie sprawy może wydawać się dziwne.

„To prawda – potwierdził Eddie. – Bez tego albumu, dzieła proto-Motörhead z Larrym Wallisem, nie trafiłbym do zespołu. Jak już wspomniałem, Wallis stale musiał coś dogrywać w studiu i wszystko wskazywało na to, że nie poradzi sobie na koncertach. Zaniepokojony Lemmy powiedział Philowi, że potrzebny im jeszcze jeden gitarzysta, a Phil zgłosił się w tej sprawie do mnie. Tylko że gdy ogrywaliśmy razem ich piosenki, Larry mentalnie nie był już członkiem Motörhead. Nie wiem, po co w ogóle przychodził na próbę. Tamtego wieczoru grał z Lemmym po raz ostatni. Miał już dosyć tego zespołu, z wielu powodów. Poniekąd go rozumiem, bo Motörhead to dość trudny band. Lemmy był trudny, Phil był trudny, trasy i sesje nagraniowe też… Bywało, że skakaliśmy sobie do gardeł. Cóż mogę rzec? Rock’n’roll to nie rurki z kremem”.

Lemmy znalazł w Eddiem kamrata i kompana, wyrzutka podobnego do niego samego, ale musiały trawić go wątpliwości, czy ktoś o klasycznym rockowym guście odnajdzie się w kapeli, która chciała grać szybko i z hukiem.

„Moim pierwszym muzycznym bohaterem był Eric Clapton z czasów Yardbirds – zwierzył się Eddie na łamach »Classic Rock Revisited«, zapytany o swoje rockowe korzenie. – Grali koncerty niedaleko mojego domu, więc regularnie widywałem ich na żywo. *Five Live Yardbirds* to była moja biblia. Z moją pierwszą kapelą, Bitter End, łoiliśmy cały album na próbach w garażu mojego taty. Kiedy Eric dołączył do Johna Mayalla, grałem całą tę płytę z moim kolejnym zespołem, Umble Blues. Wtedy poznałem Hendrixa, The Cream i »Truth« Jeffa Becka. To są właśnie fundamenty mojego muzycznego świata. Zawsze, zasłuchując się w takiej muzyce, myślałem o sobie jako o przedstawicielu trzeciego pokolenia bluesmanów. To ona ukształtowała mnie jako gitarzystę i jako człowieka. Moje korzenie są właściwie bluesowe, z tym że jest to trzecie pokolenie bluesa. To chyba dlatego tak dobrze dogadywaliśmy się z Lemmym, jeśli idzie o pisanie utworów. Przebyliśmy podobną muzyczną drogę. Napisaliśmy razem kilka świetnych piosenek, w których pobrzmiewają nasze najwcześniejsze muzyczne fascynacje”.

Zapytany o zasługi i wyczyny Lemmy’ego w szeregach Hawkwind Eddie odpowiada: „Nigdy nie byłem wielkim fanem Hawkwind, bo nie mieli gitary prowadzącej. Sądzę, że właśnie to mnie od nich odstręczało. Nie mogłem się skupić na muzyce, bo swędziała mnie ta brakująca gitara. Gdy spotkałem Lemmy’ego po raz pierwszy, byłem zdumiony, że jest taki przyjacielski i że w ogóle zgodził się mnie przesłuchać. Od razu go polubiłem, nie mogłem się doczekać tej próby. W końcu koncertował z Hawkwind w Stanach, miał spore doświadczenie, którym mógł się podzielić ze mną i z Philem. Zawsze myślałem o nim jak o starszym bracie”.

Nie ma bardziej pokręconych scenariuszy, niż te pisane przez życie, bo kto mógłby przypuszczać, że los złączy ze sobą kręte ścieżki tych trzech popaprańców? Mamy wykolejonego „starszego brata” na basie i cokolwiek przygnębionego outsidera na gitarze. Zdaniem Eddiego dzieliło go od Lemmy’ego jedno rockandrollowe pokolenie. Podobnie było z Philem Taylorem, który urodził się we wrześniu 1954 roku i wstrzyknął do krwiobiegu zespołu pięć lat młodości. Miał w tym względzie swoistą przewagę nad Eddiem i starszym o dziesięć lat Lemmym.

Rozdział 3
„Jak ciężarówka jadąca po żwirze”

Szarpanie drutów, klepanie biedy, walenie w bębny, znowu klepanie biedy, a na okrasę jeszcze trochę koncertów i klepania biedy doprowadziły Lemmy’ego, Eddiego i Phila do decyzji, by spróbować własnych sił w studiu. Wkrótce, poniekąd na oślep, nagrali singiel dla Stiff Records. Znalazły się na nim *White Line Fever* i *City Kids*, zarejestrowane w grudniu 1974, mniej więcej rok po pierwszym koncercie zagranym w nowym składzie, kiedy to Motörhead zmiótł ze sceny headlinera, zespół. Blue Öyster Cult. Niestety płyta zbierała kurz przez kolejny rok. Ujrzała światło dzienne, kiedy wytwórnia United Artists – za nic nie chcąc wypuścić pierwszego nagrania zespołu – zdecydowała się zerwać kontrakt z Motörhead. Wyplątany z kontraktowych więzów zespół mógł wreszcie odetchnąć pełną piersią i podpisać papiery z Chiswick, choć – uśmiejecie się – znowu tylko na singiel.

„Chodziłem wtedy na sporo koncertów – opowiada menedżer Blue Öyster Cult Sandy Pearlman. – Byłem też na gigu Motörhead, ale nie w Roundhouse, tylko wtedy, gdy zagrzewali publikę przed występem Blue Öyster Cult właśnie. Załapałem się więc na ich pierwszy koncert w nowym składzie. Gdzie to było? Wydaje mi się, że graliśmy wtedy z pięć dni w Hammersmith. Tak, teraz pamiętam, to wtedy widziałem Motörhead po raz pierwszy, a dwa lata później byli już znaną marką. Sam gig był ciekawy, nie powiem. Kilka lat temu pochwaliłem się Lemmy’emu, że byłem na wszystkich koncertach, które otwierali dla Blue Öyster Cult, potem na jakimś dużym festiwalu we Francji, później jeszcze raz, znowu we Francji, gdy supportowała ich kapela Shakin’ Street. Powiedziałem mu: graliście wtedy niemożebnie głośno, w sumie dzielicie z Blue Cheer sławę zespołu, na którego koncertach najlepiej bawią się ludzie stojący przed budynkiem. A on w śmiech! Musicie wiedzieć, że mam nadzwyczajną tolerancję na głośność, a wtedy przez tydzień piszczało mi w uszach, więc sobie wyobraźcie, jak musieli napierdalać. Ale to prawda, co mówią o Motörhead: to machina koncertowa, jakich mało, nawet jeśli po pierwszym numerze musiałeś wyjść przed budynek i słuchać muzyki

z zewnątrz przez otwarte drzwi. Choć i wtedy lepiej było mieć przy sobie stopery”.

„Zaproponowano nam supportowanie Blue Öyster Cult na deskach Hammersmith Odeon – mówi Doug Smith. – Oczywiście zgodziliśmy się. Za gałkami w Odeonie siedział dźwiękowiec, który pracował wcześniej z Sutherland Brothers i Quiver, a potem został prezesem jednej z największych firm kablowych w przemyśle muzycznym, która okablowuje dzisiaj wszystkie sale koncertowe w Chinach. Za każdym razem gdy Lemmy wychylał się naprzód i przykładał dłoń do ucha, pytając publikę: »Słychać nas?«, publika odpowiadała: »Nie!«, wtedy on krzyczał do dźwiękowca, żeby jeszcze podkręcił głośność, a ten podkręcał i podkręcał, aż przy byle trąceniu struny pękały ci bębenki. Motörhead może i zdmuchnął Cult ze sceny, ale zrobili to mocą dźwięku, głośnością. To wtedy zyskali reputację najgłośniejszego zespołu na świecie. To musiało robić wrażenie, choć nie na mediach, bo tydzień później »Sounds« i »NME« obwołały Motörhead najgorszym zespołem na świecie”.

Nadszedł czas, by zastanowić się nad tym, co krzyczeć, a nie jak głośno.

„Pamiętam, jakby to było wczoraj! – emocjonował się Eddie, zapytany o kolejny krok w górę na wygiętej jak paragraf drabinie kariery, czyli o nagranie pierwszego pełnoprawnego długograja sygnowanego logo Motörhead. Produkcją albumu zajął się Speedy Keen z zespołu Thunderclap Newman. To był mój dobry kumpel. Poznaliśmy się parę lat wcześniej w Ealing, okazjonalnie przybijaliśmy piątki na imprezach i w salach prób. Wiedziałem, że dobrze mu się wiedzie i że jest świetnym, serdecznym gościem. A ja miałem to fajne… cóż, prawdę mówiąc, nie tak fajne mieszkanie. Właściwie było to coś w rodzaju squatu w West Kent. No, nie do końca squatu, bardziej przypominało ruderę, ale czynsz był tak niski, że gdyby właściciel obniżył go jeszcze o parę funtów, to on płaciłby lokatorom. W każdym razie to było wesołe miejsce, taka melina, gdzie ludzie przychodzili się pobawić. Z czasem zrobiła się z tego sławna imprezownia i Speedy też tam czasem zaglądał. Rozmawialiśmy o tym, że kończymy działalność po koncercie w Marquee. Phil miał już tego powyżej uszu. Powiedział mi: »Słuchaj, prawda jest taka, że stoimy w miejscu«. Trudno było odmówić mu racji; zaliczyliśmy kilka rozczarowań przy realizacji tego singla dla Stiff Records, a to wszystkim nam podcięło skrzydła. Phil miał rację, ale zapomniał, że w biznesie muzycznym nie było

drugiej takiej kapeli jak Motörhead. Wytwórnie po prostu się nas bały, bo wyglądaliśmy na permanentnie wkurwionych pojebów”.

Jak wyglądało to w praktyce? „Na nasze koncerty zjeżdżali się Hells Angels i inni motocykliści. Rzecz jasna, nie mieliśmy za wielu znajomych wśród tak zwanych normalnych ludzi, promotorzy czy różne grube ryby raczej nie walili na nasze gigi drzwiami i oknami, więc zawsze czuliśmy się tak, jakbyśmy byli dla nich martwi, i sami machaliśmy w ich stronę środkowymi palcami, dumnie maszerując naprzód i tratując każdego, kto stanął nam na drodze. Ale bywało bardzo ciężko i Phil snuł myśli, że może powinniśmy dać sobie spokój, bo wypruwamy sobie żyły, a rezultaty są znikome. A ja powiedziałem mu wtedy: wiesz co? Nagrajmy ten ostatni gig w Marquee, przynajmniej będziemy mieli co pokazywać wnukom. To była piątkowa, kwietniowa noc roku Pańskiego 1977. Byłem zdecydowany, żeby to zakończyć. Oczywiście nie mieliśmy żadnych kontaktów w przemyśle muzycznym, żadnej kasy, sytuacja zdawała się beznadziejna i czuliśmy się bezsilni. Mniej więcej wtedy Lemmy skumał się z Tedem Carrollem z Chiswick Records. Powiedziałem Lemowi: weź dryndnij do niego i zapytaj, czy nie chciałby przyjechać do Marquee ze sprzętem i nas nagrać. On odparł, że nie możemy nagrać się w Marquee, bo Marquee liczy sobie za nagranie okrągłe pięćset funciaków, i to z góry. Jak już wspomniałem, w latach siedemdziesiątych nie śmierdzieliśmy hajsem. Wniosek był oczywisty: po prostu nas nie stać. W tym momencie pojawia się Carroll i mówi, że sfinansuje nam nagranie singla. Speedy miał tego wielkiego, starego mercedesa – był po prostu zajebisty, jak stary poobijany czołg, ale Niemiec płakał, jak sprzedawał. Wskoczyliśmy do środka, a Ted zawiózł nas do swojego studia w Kent. Rozłożyliśmy się około drugiej nad ranem i nagrywaliśmy cały dzień, tak jak graliśmy koncerty, a potem jeszcze zrobiliśmy dogrywki. Z Curtisem Knightem nagrałem kiedyś cały album w dobę. Powiedziałem o tym chłopakom, a oni na to, że skoro mamy już tyle gigów na koncie i ograny materiał, to może uda się to nagrać przyzwoicie. Zaczęliśmy sesję około czwartej rano w sobotę, a skończyliśmy przed szóstą rano w niedzielę. Potem poszliśmy stamtąd w cholerę i zostawiliśmy materiał Speedy’emu i Johnowi Burnsowi, inżynierowi dźwięku, żeby go ładnie zmiksowali. Daliśmy im też resztę naszej fety, żeby nie zasnęli nad konsoletą. W niedzielę rano po prostu padliśmy na pysk, straciliśmy przytomność i spaliśmy jak susły, a gdy się obudziliśmy, Speedy i Johnny wciąż miksowali kawałek *Motörhead*. Przez

noc zrobili trzydzieści dwa różne miksy tego jednego numeru! Stos pudełek… Wspominałem, że wszyscy braliśmy do nosa? A mimo to w pewnym momencie po prostu padliśmy jak muchy, tacy byliśmy styrani… Ot, wyzerowaliśmy baterie".

Kiedy Eddie i reszta chłopaków obudzili się i usłyszeli, że Speedy i Johnny wciąż urabiają sobie ręce przy *Motörhead*, nie przyszło im do głowy, że panowie producenci w międzyczasie zdążyli zmiksować cały album.

„Ted Carroll przychodzi w niedzielę o osiemnastej, a my zamiast ogłosić na dzień dobry, że skończyliśmy singiel, mówimy z dumą: mamy dla ciebie małą niespodziankę, Ted. Otóż nagraliśmy album. Puściliśmy mu płytę, a on ocipiał na jej punkcie. Jakby piorun w niego strzelił. Ten gość naprawdę kochał muzykę, siedział w niej po uszy i wiedzieliśmy, że jego zachwyt jest szczery. A reszta, jak to mówią, jest historią. Chciał tylko, żebyśmy ponownie zmiksowali *Motörhead*, bo miał iść na singiel, i zrobiliśmy to, ale w studiu Olympic. Jak podliczyć, to nagraliśmy debiut w trzydzieści sześć godzin".

Eddie zdradził Jebowi Wrightowi z „Classic Rock Revisited": „Kiedy już nagraliśmy album, cały krajobraz naokoło zmienił się w mgnieniu oka. Wstąpiły w nas nowe siły, nowa nadzieja. Raptem zainteresowali się nami promotorzy, a wszystko dzięki Tedowi i naszym menedżerom na pół etatu – Dougowi Smithowi i Frankowi Kenningtonowi. Mieli w końcu z czego kręcić ten bicz, więc wzięli się żywo do roboty. Dokończenie albumu to już była betka – prycha Clarke. – A raczej byłaby, gdyby nie zacięli się na tym felernym *Motörhead*. Chcieli odpicować go na cycuś, bo w końcu miał to być nasz sztandarowy numer. I ponieważ wszyscy dostaliśmy pierdolca ze szczęścia, Speedy i John w szczególności, bo w końcu wypieścili nam album na glanc, impreza troszkę wymknęła się spod kontroli. Cóż, tak się właśnie bawił Motörhead: dzień bez kreski i alko to dzień stracony! Ja przed dołączeniem do zespołu praktycznie nie piłem, ale jak zacząłem wciągać, potrzebowałem czegoś na uspokojenie. Przedtem byłem hippisem, paliłem zioło, żeby wyluzować, jednak feta sprawiła, że zioło przestało na mnie działać. No i była tania jak barszcz. Special Brew, nasze ulubione piwo, też nie było zbyt drogie. Ponieważ nie mieliśmy za dużo kasy, musieliśmy oszczędzać. Później się to zmieniło, ale to już zupełnie inna historia".

„Brali speed, zanim ich poznałem – potwierdza Eddie w innym wywiadzie. – Ja stroniłem od alkoholu, za to byłem miłośnikiem trawy. No wiesz, hippisem, długie włosy, dzwony i tak dalej. Zwykle broniłem się przed dragami, ale od czasu do czasu zarzucałem co nieco, kiedy musiałem popracować. Pomagało. Jak usiadłem z Lemmym i Philem, to nie było zmiłuj i brałem w kółko, a jak już wziąłem, to musiałem się napić, żeby się uspokoić. Rozpiłem się nie dlatego, że tak mi smakowało, tylko żeby wyhamować po fecie. Przez to, że tak późno zacząłem, znosiłem pijaństwo gorzej niż chłopaki. Kapkę narozrabiałem, ale bez przesady: może raz czy dwa zrobiłem coś, czego potem żałowałem. Byliśmy trójką szalonych kolesi, których los wrzucił do jednego kotła. Wiadomo, że musiało wykipieć. Pierwsza próba nie wyszła zbyt dobrze, ale po jakimś czasie się dotarliśmy. Rozpracowaliśmy się nawzajem, wszyscy trzej. A wiesz, dlaczego nam się udało? Bo chcieliśmy, żeby się udało. Pracowaliśmy razem i byliśmy przyjaciółmi, a przynajmniej lubiliśmy się na tyle, by się nie pozagryzać. I naprawdę ogarnęliśmy ten zespół, stworzyliśmy zajebistą kapelę. Pisaliśmy zabójcze numery i dawaliśmy czadu”.

Dopytany o dragi i alko, Eddie chętnie rozwinął temat: „Tak się wtedy kręcił świat. Nie przepadałem za wciąganiem, ale szybko się przyzwyczaiłem i jak już mówiłem, wcześniej nie byłem jakimś strasznym ukurwieńcem, ale pół roku w Motörhead z każdego anioła zrobiłoby diabła. Człowiek, że tak to ujmę, naturalnie ewoluował pod wpływem atmosfery panującej w kapeli. Oczywiście musisz pamiętać, że kiedy zaczynaliśmy, nie mieliśmy co do gara włożyć. I dobrze, przynajmniej nie poprzewracało nam się w głowach”.

Speedy Keen nie robi wrażenia producenta, który byłby w stanie wyrzygać z siebie płytę tak surową i ohydną jak *Motörhead*, nawet jeśli cały miniony miesiąc pracował z osławionym Johnnym Thundersem. Krytycy od lat nie są w stanie opisać słowami tego albumu, który jest jak wrzód na dupie muzyki. Nie pomyliłby się ten, kto by powiedział, że brzmieniowo Motörhead już wtedy szedł w kierunku stęchłej metalowej surowicy, w której dopiero trzy lata później z pełną świadomością zacznie się taplać zespół Venom, i że pierwsza płyta Motörhead jest w prostej linii praprzodkiem toksycznego, zajeżdżającego siarką *Welcome to Hell*, przełomowego debiutu piekielników z Newcastle.

„Tacy po prostu byliśmy. – Eddie wzrusza ramionami. – Mieliśmy dość osobliwe brzmienie, zwłaszcza jak na tamte czasy. W dużej mierze składał

się na nie bas Lemmy’ego, który odtąd już zawsze brzmiał tak samo… jak ciężarówka jadąca po żwirze. Phil dostawał pierdolca, gdy siadał za perkusją, nakurwiał jak szalony. A ja starałem się nadążyć, ale to chyba jasne: byłem najmłodszy w kapeli, dopiero ząbkowałem, musiałem się otrzaskać, żeby dorównać chłopakom. No i nie miałem zbyt dobrego sprzętu. Grałem na gibsonie z tylko jednym przetwornikiem, SG z 1960 czy 1962 roku. Wtedy jeszcze nie był tak stary, ale teraz to prawdziwy gitarowy matuzalem. Wciąż gdzieś go mam. Trzymam go w oryginalnym futerale z naklejkami Motörhead. To taki mój skarb. Wracając do naszego brzmienia, jest ono też trochę dziełem przypadku. Mieliśmy spory problem ze znalezieniem tego właściwego. Nikt nas tak wcześniej nie rejestrował, nagrywanie okazało się piekielnie trudne, zarówno dla nas, jak i dla Speedy’ego, ze względu na pomyłki i dogrywki”.

„Musiałem się bardzo starać, żeby się wgryźć – zwierzył się Eddie Jebowi Wrightowi. – Z początku było to trudne jak diabli. Phil też sobie nie radził. Lemmy wysoko zawiesił poprzeczkę, ustawiając wszystko pod swoją rytmiczną gitarę basową. Bo on naprawdę gra na basie jak na rytmicznej, więc nie mieliśmy w ogóle ścieżki basu… Tylko ten okropny rumor dochodzący z przeciwnej strony pomieszczenia. Oczywiście stało się to naszym znakiem rozpoznawczym. Ja byłem tak naprawdę gitarzystą bluesowym, kochałem zespoły takie jak Led Zeppelin. Musiałem się dostosować do Lemmy’ego, zanim to wszystko zeżarło. Przerzuciłem się z mojego zaufanego les paula na stratocastera, gdy tylko odkryłem, że strat lepiej przedziera się przez jazgot Lemmy’ego. Nie było szans, żebym grał głośniej od niego, musiałem więc znaleźć sposób na to, by przedrzeć się jakoś przez ten gąszcz dźwięku. Strat brzmi dość cienko, ale jakoś udaje mu się przebić, a jak doda się przester, brzmi to całkiem do rzeczy. Widzisz więc, że musiałem się nagimnastykować, by dopasować swoje brzmienie do brzmienia Motörhead. Trochę mi zajęło znalezienie właściwego ustawienia. Gdy zaczynaliśmy, pisali o nas, że jesteśmy najgorszą kapelą na świecie. Po jakimś roku zaczęliśmy się w tym odnajdywać i wtedy dopiero sprawy nabrały tempa. Odrobinę się szarpaliśmy z tą łatką, ale wreszcie ruszyliśmy z kopyta”.

„Tylko że Speedy też był pojebany jak *Lato z radiem* – mówił Clarke o pierwszym gałkokręcie zespołu. – Po przygodzie z Thunderclap Newman był już zaprawionym w bojach rockandrollowcem, nawet jeśli na pierwszy rzut oka wyglądał na faceta, który zna na pamięć wszystkie teksty Phila

Collinsa. Pozory mylą, ten gość miał rocka we krwi. Z kolei Johnny Burns produkował mnóstwo rzeczy Genesis, pracował dla nich jako inżynier dźwięku. Tak więc wiedzieli, co robią, ale myślę, że na efekt końcowy złożyło się też to, że nagrywaliśmy w pośpiechu. O tym, że nikt wcześniej nie próbował nagrywać muzyki Motörhead ścieżkami, już wspomniałem. Ktoś inny pewnie postukałby się w głowę, gdybyśmy zagrali mu coś z naszego repertuaru. Kumasz, o co mi chodzi? Taka muzyka budziła zmieszanie. Nie mieliśmy zbyt wiele czasu, musieli wycisnąć z niego, ile się dało. I dobrze, bo przynajmniej dzięki temu jest autentycznie. To jest krwisty, mięsisty album, szczery i prawdziwy w stu procentach. Na tym polega jego wartość".

„Skłamałbym, mówiąc, że nie chcieliśmy, żeby brzmiał nieco lepiej – mówił rozbawiony Phil – ale ta płyta wyłoniła się ze speedowej mgły, którą spowite było studio Jeffa Becka. Nie wydaje mi się, byśmy wtedy zmrużyli oko choć na chwilę. Studio znajdowało się na wsi, to był jakiś mały domek, który Jeff zbudował własnymi rękami. Nagrywaliśmy na setkę, więc zamiast dogrywek poszczególnych ścieżek, gdy tylko ktoś się pomylił, musieliśmy zaczynać od nowa. Speedy wciągał tyle samo co pozostali, więc jak wszyscy słuchaliśmy nagrań naćpani, brzmiało zajebiście. Niestety nie było tam nikogo z zewnątrz, kto mógłby ocenić efekt naszej pracy trzeźwym uchem. Nam się wydawało, że wyszło świetnie, sądziliśmy, że brzmienie można porównać z brzmieniem innych zespołów, przynajmniej tych punkowych. To nie były wysublimowane dźwięki dla miłośników, dajmy na to, Deep Purple czy czegokolwiek w tym stylu, ale na pewno daliśmy z siebie wszystko. Uważaliśmy, że to jest to, a kiedy płyta w końcu wyszła, doszły nas słuchy, że może powinniśmy ją ponownie zmiksować. Odpowiedzieliśmy: nie ma mowy. Choć teraz, gdy patrzę na to z perspektywy, rzeczywiście chciałbym cofnąć się w czasie i jednak ponownie zmiksować niektóre z naszych wczesnych albumów. Wydaje mi się, że mógłbym wycisnąć z nich więcej".

Nasuwa się pytanie, czy w ogóle miało jakiekolwiek znaczenie, co zespół grał. Z tak ohydną produkcją musieli dostać łatkę zespołu heavymetalowego. Co jednak nie wszystkim się podobało.

„Nigdy nie twierdziłem, że gramy heavy metal – cedzi Kilmister. – W każdym jednym wywiadzie mówię, że to rock'n'roll. Nic mnie nie łączy z heavy metalem. Ale wiele łączy mnie z Motörhead. I tylko ta relacja jest dla mnie ważna, resztę mam w dupie. Gdybyśmy w 1976 mieli krótkie

włosy, wszyscy mówiliby, że gramy punk, podczas gdy znaczna część naszej muzyki jest blisko spowinowacona z bluesem, tyle że zagranym na przesterowanych gitarach elektrycznych. To są bluesowe numery, tylko szybsze i głośniejsze, nie mają nic wspólnego z heavy metalem, a przynajmniej nie tym, o którym mam jakieś pojęcie. Dla mnie heavy metal to Judas Priest. Myślę, że tak mnie to wkurza, bo pochodzę z czasów, kiedy nie istniało jeszcze coś takiego jak heavy metal. Gram rock'n'roll, uważam, że rock'n'roll to świętość, i nie widzę powodu, by nie był świętością dla innych. Wydaje mi się, że pierwsze stricte metalowe tony wyszły spod palców muzyków Deep Purple. Oni pierwsi zaczęli budować ściany dźwięku. Tylko posłuchaj *Speed King*. Potem przyszli Sabbaci i trochę zwolnili tempo. Mówiłem wtedy, że grają pieśni żałobne na rockową modłę. Grali, jak lubili, ale jeśli o mnie chodzi, nigdy nie przepadałem za Black Sabbath, o wiele bardziej lubiłem Ozzy'ego solo. Oczywiście, podobają mi się niektóre ich piosenki, na przykład *Iron Man*, ale nigdy nie lubiłem tych wolnych, sunących jak lodowiec numerów w stylu *Black Sabbath*. Myślę, że Motörhead swego czasu rozpiął most łączący rock'n'roll z punk rockiem. Spójrzmy prawdzie w oczy: nazywali nas kapelą heavymetalową, bo mieliśmy długie włosy. Gdyby nie to, wrzuciliby nas do szufladki z napisem »punk«. Wielu naszych fanów było punkami. Polubili nas, bo najpierw nas usłyszeli, a dopiero potem zobaczyli. Spodobała im się muzyka, potem zobaczyli długie pióra, ale było już za późno, bo już nas lubili. Właściwie naszemu brzmieniu bliżej było do punka niż do metalu. I graliśmy za szybko jak na heavy metal. Zawsze twierdziłem, że mieliśmy więcej wspólnego z The Damned niż z Black Sabbath czy Judas Priest. Metal to był pierwszy album Sabbathów i kilka pierwszych płyt Judasów. Wolniejsza muzyka, no nie? A myśmy nigdy nie grali tak wolno".

Album *Motörhead* ujrzał wreszcie światło dzienne. Z miejsca atakował słuchacza numerem tytułowym. Najpierw grzmiące dudnienie basu, potem kanonada kartonowych bębnów i w końcu ten głos. Lemmy ma rację – każdy, kto usłyszałby tę muzykę, nie wiedząc, jaki zespół ją popełnił, z pewnością uznałby ją za czysty punk rock, który uważano wówczas za jazgot dla outsiderów, choć przecież tym mianem określano także zupełnie niekiedy przystępne piosenki Hawkwind. To właśnie na płycie Hawkwind tytułowy numer pojawił się po raz pierwszy. U boku *City Kids* na pierwszym singlu kapeli Lemmy'ego wyszedł znacznie później, bo dopiero

w czerwcu 1977, na krótko przed ukazaniem się pełnego albumu. Doug Smith nie bez dumy przyznaje, że singielek „schodził jak świeże bułeczki”.

„Schodził, a jakże, ale w dużej mierze dlatego, że sami go kupowaliśmy. No, może nie osobiście, ale skłoniliśmy setki naszych londyńskich fanów, by kupili tę płytę… Zrobiliśmy to, zanim się ktokolwiek pokumał, że tak można. Tak czy inaczej, udało nam się wepchnąć album na listę przebojów, choć wylądował niziutko, gdzieś koło sześćdziesiątego miejsca. W każdym razie wylądował, a my cieszyliśmy się jak dzieci. Następnego dnia zespół wpada do mnie do biura i mówi, że ich techniczny imieniem Bobs potrzebuje nowych butów i że ja mam mu je kupić. Odpowiedziałem, że ni chuja nie kupię butów jakiemuś Bobsowi. Oni na to, że Tony Secunda zaproponował im kontrakt i że skoro taki ze mnie sknerus, to mogę spadać na drzewo. Podpisali ten kontrakt. Czy muszę dodawać, że zaraz wrócili do mnie?”

Doug rzuca nieco światła na zagadkową strategię rozkręcania sprzedaży singla: „Gdzie tam, nikogo do niczego nie nakłanialiśmy, po prostu kilku fanów pomagało naszym ludziom przy sprzedaży. W tamtych czasach większość wytwórni prosiła sklepy muzyczne w Londynie o dostarczanie informacji o sprzedaży płyt. Jedno z takich zestawień wpadło nam w łapy, więc skupiliśmy się na sklepach muzycznych w Londynie. Ale należało zachować ostrożność, bo jeśli ktoś by zauważył dziwne powodzenie jakiegoś tytułu, w grę zaraz weszłaby statystyka i uśrednianie wyniku na listach sprzedaży. Choć raczej nie było takiej obawy, bo Motörhead miał wydaną tylko tę jedną płytkę. Dotarliśmy do sześćdziesiątego któregoś miejsca, ale jestem pewien, że nie udałoby się to bez naszych fanów w całym kraju, którzy po prostu kupili singiel. *Motörhead* wisiał w okolicy sześćdziesiątego miejsca przez jakieś kilka tygodni”.

Drugi utwór na płycie nosi tytuł *Vibrator* i potwierdza prawdziwość przytoczonych powyżej słów Lemmy’ego: jest to zarówno punk, jak i podrasowany do granic możliwości blues, a dokładniej blues w wydaniu boogie-woogie, który rozsławił zespół Status Quo.

Eddie przyznał, że Motörhead nagrał na nowo piosenki, które zarejestrowano wcześniej na potrzeby zarzuconego przez United Artists *On Parole*. „Nie uczestniczyłem w pisaniu tych utworów, ale na tym etapie kariery nie miałem jeszcze żadnych znaczących osiągnięć, więc nauczyłem się tych numerów i je zagrałem, jak umiałem najlepiej. Nie przykładałem zbyt wielkiej wagi do tego, co właściwie gramy. Rozumiałem, że coś grać

musimy, a ponieważ Motörhead miał już dziesięć gotowych piosenek, najlepiej było wkuć je na blachę i po prostu je łoić, żeby kapela szła naprzód, zamiast się cofać. Napisałem kilka riffów, gdy grałem z Curtisem Knightem, ale w ostatecznych wersjach tych kawałków znalazły się tylko dwa, więc na gotowym albumie moje nazwisko widnieje jedynie przy dwóch piosenkach. Tutaj było podobnie, tyle że pozostałe osiem czy dziewięć piosenek napisali inni ludzie. W tamtych czasach grało się o wiele więcej coverów niż obecnie, ludzie nie siedzieli dniami i nocami, pisząc własne kawałki. Po prostu grałeś to, co wpadło ci w ręce, więc właściwie nie miałem skrupułów dotyczących grania muzyki poprzednich członków Motörhead, tak jak nie miałem skrupułów dotyczących grania numerów Claptona. Stąd na płycie numer *Lost Johnny*, rodzynek z repertuaru Hawkwind, który jednak kojarzy się przede wszystkim z Lemmym. Zważywszy na jazgotliwą naturę albumu, można by rzec, że od punka dzielił nas rzut beretem – czy raczej siekierą – ale dało się też znaleźć na nim tony stricte heavymetalowe i pewne podobieństwo do motocyklowego rocka”.

Clarke deklarował, że Motörhead nie miał nic przeciwko punkowi. Istotnie tak było – choćby w 1977 roku zespół dzielił scenę z takimi kapelami, jak The Adverts czy The Damned. „Kochaliśmy wszystkie te bandy, ale chcieliśmy zachować naszą niezależność i indywidualność. Chcieliśmy robić swoje. Zawsze podziwiałem pancurów, niech Bóg ma ich w opiece, bo im się chciało, bo zakładali zespoły i grali, choć sam nigdy pasjami nie słuchałem punk rocka. Podobało mi się ich podejście do życia i różnych spraw, ale ja i Lemmy graliśmy muzykę, od kiedy skończyliśmy, bo ja wiem, jedenaście, dwanaście lat? Dla mnie muzyka była formą sztuki, a dla punków nie, chcieli się tylko dobrze bawić przy łomocie. A ja zawsze czułem, że jesteśmy Motörhead, kumasz? Czuliśmy się inni, mieliśmy coś innego do zaoferowania. Tak było od samego początku. Nigdy nie czułem się częścią punkowej sceny… Mieliśmy długie włosy i ogólnie różniliśmy się od punków. Oni nosili irokezy albo czesali się w szpile, a my podchodziliśmy do grania z drugiej strony. Ale to były dla nas dobre czasy, fajnie było być częścią tej hordy muzycznych barbarzyńców. W pewnym sensie punk ułatwił nam wciśnięcie buta w drzwi. Bo gdyby wciąż jedynymi graczami na scenie byli Black Sabbath, Caravan, Pink Floyd i Deep Purple, cały ten szajs z lat siedemdziesiątych, pies z kulawą nogą nie przychodziłby na nasze koncerty. Nie ulega wątpliwości, że bez punka

byłoby nam trudniej się wybić. Więc, jak mówiłem, niech Bóg ma ich w opiece. Wciąż jeszcze widuję na ulicy gości z tamtych lat. Tak, stare, dobre czasy”.

Dalej Clarke wspomina: „Trzymaliśmy się z punkami, bo byli w porządku. Zaakceptowali nas przez wzgląd na Lemmy’ego. Darzyli Motörhead sporą estymą. Ale i nie musieli się długo do nas przyzwyczajać, bo wyglądaliśmy jak naprawdę złe skurwysyny. Punkowcy oczywiście też wyglądali jak złe skurwysyny, ale myśmy wyglądali jeszcze gorzej i jeszcze bardziej skurwysyńsko. Z miejsca wzięli nas za swoich. Choć, tak jak mówiłem, my graliśmy już muzykę, gdy mieliśmy dwanaście lat, a kiedy mieliśmy dwanaście lat, większość tamtych punków była jeszcze tylko błyskiem w oku swoich ojców. W latach siedemdziesiątych nie mieliśmy nic, biedowaliśmy i dziadowaliśmy przez prawie dekadę. Również pod tym względem się z nimi rozumieliśmy; zawsze raźniej ciułać na browary w towarzystwie. Wszyscy jechaliśmy na tym samym wózku”.

Nawet The Damned – których piekielnie trudno było zadowolić – uwielbiali Motörhead. „No, nigdy nie powiedzieli nam tego wprost – rechocze Eddie, uchylając rąbka tajemnicy na temat Dave’a, Rata, Briana i oczywiście Captaina (czy raczej na temat ich niechęci do komplementowania innych), ale też o swoistego odium, jakim obłożył Motörhead przemysł muzyczny. Przyznanie się do słuchania ich było w tych kręgach uważane za *faux pas*. – Choć kumplowaliśmy się, nawet grywaliśmy razem i zarejestrowaliśmy to i owo. Zawsze powtarzałem, że ludzie, którzy piją na umór, są dla mnie niczym… niczym bracia. Bazą dla naszych dobrych relacji nie była nawet sama muzyka, dogadywaliśmy się na płaszczyźnie osobistej. Możesz kogoś lubić, nie przepadając za jego twórczością. Ja sam nie mogę powiedzieć, bym nie lubił ich muzyki, ale nawet gdyby tak było, i tak bym się z nimi kumał. Przecież nikt nie powie: jesteś w porządku, ale twoja muzyka to szajs, więc wypierdalaj. Albo jesteś równy gość, albo nie i muza nie ma nic do rzeczy. Jeśli twój kumpel ma brzydką dziewczynę, nie krzyczysz na jej widok: »Ale z ciebie paszczur!«. To kwestia manier”.

Lemmy zdecydował się poruszyć kwestię swojego zespołu w kontekście New Wave of British Heavy Metal, to jest pierwszej po eksplozji punk rocka rebelii muzycznej, która wybuchła na brytyjskiej ziemi: „Byliśmy prawdziwymi ważniakami. A właściwie nie tyle my sami, ile zespół Motörhead. Muzyka, image, przekaz. Byliśmy awangardą, sami jedni

nieśliśmy sztandar prawdziwego rock’n’rolla. Tak na to wówczas patrzyłem. Motörhead był w moim przekonaniu pierwszym zespołem, który grał w klarującym się dopiero stylu. Brzmieliśmy jak nikt inny. Pewnie, były wtedy inne dobre zespoły, ale nikt nie miał takiego gruzu w głośnikach jak my. Bo to jest coś, na co musisz zapracować. A wiesz, że ci się udało, kiedy sprawdziwszy sto gitar, kolumn i przesterów, stoisz oniemiały, bo przeraża cię dźwięk, który właśnie wydobyłeś z głośnika. Rock’n’roll nie pieści”.

Jak szybko wkurzyć Phila Taylora? Nic prostszego, zapytaj go, czy Motörhead to punk czy metal. „To nie my tak nazwaliśmy naszą muzykę! To media próbowały nas zaszufladkować jako zespół metalowy. A myśmy nie grali ani punka, ani metalu, tylko muzykę Motörhead. Lemmy wymyślił taką, a nie inną nazwę zespołu i tak się ten zespół nazywa, a łatki i szufladki to działka dziennikarzy. Kochają to. Jakiś pismak stwierdził, że gramy heavy metal, no to w mniemaniu wielu fanów graliśmy heavy metal, potem przez chwilę był sam metal, a potem już namnożyło się tych metali jak mrówków: thrash metal, death metal, drewno metal, but metal, kupa metal, drzwi metal… Jak myślisz, kto to wszystko wymyślił? Mam przypuszczenie graniczące z pewnością, że prasa. Więc odmawiam odpowiedzi na pytanie, czy Motörhead gra metal. Jestem perkusistą, co ja tam mogę wiedzieć”.

Rozsierdzony Phil mityguje się nieco, zapytany o swoją rolę w zjednoczeniu światów punka i metalu: „Ja po prostu nie chciałem być hippisem. Takim długowłosym kwiatuszkiem w sandałach i kolorowych okularach. Byłem na to o wiele za brutalny. Kiedyś byłem skinem i czesałem się jak Rod Stewart i Ron Wood, nosiłem też skórę, tylko że motocyklową. To była punkowo-rockowa skóra. Dzieciaki patrzyły na zdjęcia, na których stoję ja i tych dwóch kudłaczy, i mówiły: »Dziwne, on wygląda jak pancur«. I może tak je to zaintrygowało, że kupiły płytę. Później album wpada w ręce jakichś dwóch metalowców z włosami do pasa, którzy myślą sobie: »Dziwne, wzięli punka do zespołu metalowego? To może być ciekawe«. Myślę, że zaczęto uważać nas za zespół punkowy, bo graliśmy szybko, a poza nami grały tak tylko punki. Właściwie to tylko o to im chodziło: raz, dwa, trzy, cztery, potem hałas przez dwie minuty, a potem koniec. W pewnym sensie Motörhead też taki był, ale, że tak to ujmę, dochodziliśmy dłużej. Myślę, że punkrockowcom odpowiadała dynamika naszego grania, prędkość, agresja. Absorbowali energię naszej

muzyki, może intrygowaliśmy ich jako kapela z dwoma hippisami i punkiem na garach”.

Czwartym numerem na płycie jest *Iron Horse/Born to Lose*, który został napisany z pomocą technicznego Deza Browna i który sprawił, że łatka „tych innych”, zespołu dla buntowników i motocyklistów, przylgnęła do Motörhead na dobre. Wizerunek ten zdawała się podkreślać okładka debiutu budząca skojarzenie z naszywkami gangów motocyklowych, samo logo złożone gotyckim, wojennym fontem oraz przypominająca czaszkę maskotka grupy, którą nazwano później Snaggletoothem – szczerząca kły na wszystkich, którzy ośmieliliby się oczernić najczarniejszy zespół w historii brudnego rocka.

„Nikt do tej pory nie wykreował sobie takiego wizerunku – mówi Lem, sycąc oczy konfluencją ikonicznej logówki i pyska demonicznej bestii. – No, może poza Moody Blues i The Yardbirds, ale u nich on się dość szybko rozpłynął. Jeśli zapiszesz nazwę kapeli nieco inaczej i innym fontem, stanie się znakiem towarowym i łatwiej zapadnie ludziom w pamięć”.

Snaggletooth (Szczerbiząb), znany też jako Wojenny Knur (albo Żelazny Niedźwiedź, Skurwiel lub Mały Skurwiel), został wymyślony przez Joego Petagno, który pracował dla Hipgnosis, słynnej brytyjskiej grupy grafików specjalizujących się w okładkach albumów rockowych. Do ich bardziej znanych dzieł należy eleganckie logo Swan Song Records, wykonane na zlecenie Led Zeppelin. Projektant Phil Smee wpadł na pomysł zamiany pracy Petagna w negatyw. Efektem była okładka przypominająca ekran na kamizelce motocyklisty. Kto spojrzał w zmrużone ślepia potwornego łba, ten ujrzał czarną jak atrament duszę bestii, a cała demoniczna aparycja wyrażała, zgodnie z zamiarem Lemmy’ego i Joego, wściekłą złośliwość rozjuszonego piekielnego ogara, podobnie jak ikoniczny umlaut nad drugim „o”, który mógł przywodzić na myśl barbarzyńską surowość.

Joe opowiedział Pete’owi Alanderowi i Kassu Kortelainenowi ze „Steel Mill” o swoim pierwszym spotkaniu z Lemem w 1975 roku: „Właśnie skończyłem logówkę Swan Song dla Zeppelinów i pracowałem nad zeppelinową grafiką na bolid formuły pierwszej. Lemmy dopiero co poróżnił się z Hawkwind, dla których wykonałem zlecenie parę miesięcy wcześniej. Zapytał mnie, czy nie skrobnąłbym czegoś na okładkę pierwszej płyty jego solowego projektu Bastard. Zrobiło mi się go szkoda, facet był naprawdę przybity. To było tak dawno temu, że mam wrażenie, jakby wydarzyło się w innym wszechświecie, a przynajmniej na innej planecie.

Mam z tamtych czasów bardzo dobre wspomnienia. Ale czasy się zmieniają i, niestety, niektórzy ludzie zmieniają się wraz z nimi”.

„Joe od lat suszył Hawkwind głowę, żeby dali mu zrobić okładkę albumu – tłumaczy Doug Smith. – Niestety, niezbyt podobały mi się jego prace. Kojarzyły mi się z okładkami książek fantasy czy science fiction, a Hawkwind nie miał nic wspólnego z fantastyką. Grał muzykę, która służyła poszerzaniu horyzontów, miała otwierać umysł, rozpościerać przed słuchaczem narkotyczne wizje. Panowie palili mnóstwo trawy, zwłaszcza na początku, ale nie brali nic szczególnie twardego, za to ostro jechali z kwasem i metakwalonami jak mandies czy mandrax. O takie klimaty nam chodziło, więc te fantastyczne wizje w ogóle nie pasowały na nasze okładki. Ale facet nie ustawał w wysiłkach i ciągle smalił cholewki do Hawkwind. Akurat startował Motörhead i musieliśmy znaleźć jakieś logo czy obraz. Joe przyszedł na koncert w Twickenham i poznał się z zespołem. Joe Petagno jest Amerykaninem, pochodzi z San Francisco. Teraz mieszka w Danii, bo hajtnął się z Dunką. W tamtych czasach wyglądał niesamowicie, miał najbardziej odjechane afro na świecie, i jego laska też. No i przyszedł na ich koncert, on i jego gargantuiczna czupryna, a przecież Motörhead to kapela rockowa, nawet metalowa, choć wówczas nie nazywaliśmy jeszcze ciężkiego grania metalem, to wszystko był po prostu rock.

„Lemmy poprosił Joego o wykonanie okładki, a po jakimś czasie pokazał mu tego swojego potwora rodem z filmów science fiction, wyglądającego zupełnie inaczej niż to, co znalazło się ostatecznie na płycie. Pierwotna wersja była jakby wygładzona, bardziej wysmakowana. Mnie się nie spodobała. Pomyślałem sobie, że to za bardzo w stylu Hawkwind i w ogóle nie pasuje do Motörhead ani do Lemmy’ego. Może to zabrzmi śmiesznie, ale wydaje mi się, że to właśnie gdzieś wtedy weszły do kin *Gwiezdne wojny*, a mnie podobał się jak cholera statek kosmiczny Luke’a Skywalkera, ten poobijany i zdezelowany, pamiętacie? No więc mówię do Joego: »Podoba mi się ta morda, tylko wpakuj w nią cały magazynek z karabinu«. I tak powstał Szczerbiząb. Choć to nie do końca tak – kontynuuje Smith. – Bo podpisali wtedy taki mały kontrakt z Tedem Carrollem z Ace Records, moim bliskim kumplem. Ted zrobił z obrazka negatyw i to ta finalna wersja znalazła się na okładce. Jeśli natomiast chodzi o sam napis, to jest o logo Motörhead, Petagno wyrysował je wyszczuploną szwabachą, fontem, który potrafi dać potężny efekt, jeśli

dobrze się go zastosuje. John Curd, który przygotowywał promocję płyty, podjął decyzję o pogrubieniu liter. A więc logo ulegało przeobrażeniom, tak jak sam zespół. Pamiętam, jak doszło do podpisania papierów z grupą w imieniu Bronze przez Dave'a Betteridge'a i Howarda Thompsona. Panowie weszli na salę w High Wycombe Town Hall 29 września 1978 roku i osłupieli, widząc trzy czwarte publiki w koszulkach Motörhead! Kumplowaliśmy się z Howardem, kiedy pracował w Island Records, a poznałem go na którejś sesji nagraniowej Hawkwind w Trident Studios. To był duży koncert, więc pomyśleli: musimy podpisać z nimi kontrakt. Ale zdecydowali się na to nie tyle ze względu na muzykę, ile przez te koszulki. Podsunęli im papiery, bo tłumy ludzi przyszły na gig w merchu zespołu".

Przechodzimy do drugiej strony albumu i kolejnej partii utworów, przy których dobrze jeździ się na motorze lub masakruje bezbronne ofiary piłą mechaniczną: *White Line Fever* i *Keep Us on the Road* to najnowsze utwory naszego niedospanego bohaterskiego tria.

„*White Line Fever* napisaliśmy, prowadzeni potrzebą chwili – wspominał Eddie. – To znaczy ktoś powiedział: »Chłopaki, musimy szybko zrobić jeszcze jeden numer, bo mamy za mało«. No to wziąłem ułożyłem riff, a potem całą resztę, oczywiście wszystko wyszło w E. Kochaliśmy wtedy grać ze sobą, po prostu spotykać się w sali prób i robić wspólnie hałas. Jamujemy sobie na tych moich motywach, słucham Lemmy'ego i dopiero wtedy dociera do mnie, jakim jest kapitalnym wokalistą. Zaczął coś śpiewać i zaraz wspólnie ogarnęliśmy ten numer. To piosenka oparta na formie dwunastotaktowej, ale schowanej pod riffami, więc wydaje się prosta. *Keep Us on the Road* też powstał na sesji i też został oparty na riffie, który napisałem na poczekaniu. Sypałem riffami jak z rękawa, Phil i Lemmy je podchwytywali i raz-dwa kleciliśmy kawałek. Tak robiliśmy piosenki właściwie już zawsze, aż do końca, co było trochę nietypowe".

Na płycie znalazły się też covery, takie jak *Train Kept a-Rollin'*.

„Na debiucie zamieściliśmy prawie wszystkie numery z *On Parole* – ciągnął Eddie – łącznie chyba z osiem. Kilku zdecydowaliśmy się nie wykorzystywać. Po podliczeniu okazało się, że potrzebujemy jeszcze trochę materiału. Napisaliśmy na szybko dwa kawałki, a potem dograliśmy *Train Kept a-Rollin'* i *I'm Your Witchdoctor*. To były numery, które ograliśmy, żeby mieć więcej materiału do grania na koncertach. Bo wtedy ledwie wiązaliśmy koniec z końcem i musieliśmy grać sztuki, żeby jakoś wyżyć.

To nie były dni chwały, lata siedemdziesiąte wspominam jako kurewsko ciężkie. Ten permanentny stan, gdy chcesz coś mieć, a nie wiesz, skąd wziąć. Również na sesji nagraniowej musieliśmy zastąpić to, czego nie mieliśmy, tym, co mieliśmy. A mieliśmy covery. Lemmy i ja byliśmy fanami Yardbirds w latach sześćdziesiątych. W tym względzie mieliśmy wiele wspólnego. Natomiast *Witchdoctor*, kolejny kawałek z tamtej dekady, to numer Johna Mayalla. Można więc powiedzieć, że w pewnym sensie na debiucie wróciliśmy do naszych muzycznych korzeni. The Yardbirds scoverowali *Train Kept a-Rollin'* w latach sześćdziesiątych, potem, o ile się nie mylę, w latach siedemdziesiątych powstała jeszcze wersja Aerosmith, ale my wzorowaliśmy się na coverze Yardbirds z Jeffem Beckiem, po odejściu Claptona.

„O tak, Lemmy był oblatany w takiej muzyce – potwierdził Phil. – W czasach gdy kształtował się jego gust muzyczny, największy wpływ miały na niego te wszystkie stare zespoły. Lemmy potrafił grać mnóstwo stuffu z lat czterdziestych i był wielkim fanem amerykańskiego brzmienia, bo to właśnie w Ameryce zrodził się rock'n'roll. Widziałeś film *Stardust* z lat siedemdziesiątych, z Davidem Essexem? Opowiadał o Anglikach żyjących w późnych latach pięćdziesiątych, którzy założyli zespół. Perkusistę grał Keith Moon. Była tam jedna fajna scena: chłopaki grają w jakiejś małej miejskiej sali, a piosenka, którą wykonują, to oryginalny utwór napisany przez Davida Essexa. Do pomieszczenia wchodzi koleś i woła: »Ej, co wy kurwa gracie?«. Oni na to: »Gramy, kurwa, jedną z naszych piosenek«. A Ringo Starr mówi: »Co wy pierdolicie? Nie wiecie, że trzeba być Amerykaninem, żeby grać własne piosenki?«. I tak to rzeczywiście było; ludzie naprawdę zdawali się myśleć, że tylko Amerykanie mogą pisać muzykę".

Ostatecznie zespół zdecydował się na zamieszczenie na debiucie wszystkich (zagranych na nowo) piosenek napisanych na potrzeby *On Parole* poza *Fools*, *Leaving Here*, *On Parole* i *City Kids*. Nowymi utworami były *Train Kept a-Rollin'*, *White Line Fever* i *Keep Us on the Road*. Mick Farren, stary przyjaciel, dewiant i współautor utworu *Lost Johnny* z czasów, gdy Lemmy grał w Hawkwind, wrócił i jego nazwisko widnieje w booklecie przy utworze *Keep Us on the Road*.

„Zgadza się – potwierdzał Eddie. – Zrobił tę piosenkę, a także *Damage Case*. Znałem go, zanim jeszcze poznałem Lemmy'ego. Wpadłem kiedyś na niego, pogadaliśmy i ustawiliśmy się na próbę. Mieliśmy salkę

w Kornwalii, gdzie czasem jamowałem i imprezowałem ze znajomymi. Kiedyś wpadłem ich odwiedzić i oni nas sobie przedstawili. To Farren uratował mi dupę, gdy raz wpadłem w kłopoty i groziła mi odsiadka. Miałem wtedy dwadzieścia trzy lata. Powiedział mi: »Posłuchaj, stary, musimy dać cię do jakiegoś zespołu. Jesteś zbyt dobrym gitarzystą, żeby pozwolić ci tak siedzieć na dupie albo w pierdlu«. Załatwił mi kilka przesłuchań, a ja na nie poszedłem. W końcu dostałem robotę u Curtisa Knighta i on przyszedł na moją rozprawę. No więc stoję i czekam, aż sędzia zadecyduje o moim losie, a na salę wchodzi ten wielki czarnoskóry koleś i siada w ławce jakby nigdy nic. Robiłem, co mogłem, żeby nie skisnąć ze śmiechu. Knight okazał się tego dnia prawdziwym rycerzem w lśniącej zbroi, bo ostatecznie nie poszedłem do mamra. A w ogóle zgarnęli mnie za posiadanie trawy. W tamtych czasach za odrobinę zioła najchętniej by człowieka powiesili. Oczywiście dzisiaj nikt już nawet nie uniesie brwi na widok grama w czyjejś kieszeni, ale wtedy można było napytać sobie biedy. Gdyby nie Micky Farren, pewnie musiałbym się pilnować, żeby nie upuścić mydła. Moja wdzięczność dla tego typa nie znała granic. Mieszkał w Los Angeles. Jakieś dwa lata temu wpadł na chwilę do Anglii i miałem nadzieję, że uda nam się zobaczyć, ale zatrzymał się nad morzem w Brighton i nic z tego nie wyszło. A rok później już nie żył. Zmarł na scenie. Rozmawialiśmy o tym z Lemmym w Birmingham. Usiedliśmy i gadaliśmy chwilę o starym Mickym. Podziwialiśmy go za to, że umarł w butach. Lemmy powiedział mi, że to dobra śmierć, że sam chciałby tak umrzeć. Stojąc na scenie, dając czadu. Też chciałbym tak kopnąć w kalendarz. Tym większa szkoda, że teraz akurat nie gram. Będę musiał wcisnąć się gdzieś na gościnne występy, żeby odwalić kitę po swojemu”.

„Na pierwszym albumie Motörhead znalazły się aż trzy kawałki Hawkwind, co pokazuje, jak bardzo nieprzygotowany był Lemmy do rozkręcenia zespołu z prawdziwego zdarzenia – zwraca uwagę Rob Godwin, którego wytwórnia Griffin Music wypuściła później składankę sygnowaną logo Motörhead. – Trafiły tam *The Watcher*, *Lost Johnny* i numer tytułowy. W booklecie jest zdjęcie Dave’a Brocka, a Lemmy dziękuje chłopakom z poprzedniej kapeli. On i Phil składają także podziękowania Dougowi Smithowi. Współautorem *Lost Johnny* jest Mick Farren. To był dopiero postrzeleniec. Farren, Michael Moorcock, Felix Dennis i kilku innych anarchistów to czołowi twórcy londyńskiego podziemia. Wiecznie popadali w konflikt z prawem. Farren założył grupę

The Deviants, która była chyba pierwszym brytyjskim zespołem punkowym. Coś jak The Stooges. The Deviants dzielili z Led Zeppelin sceny kilku angielskich pubów na przestrzeni ostatnich paru miesięcy roku 1968. Farren powiedział mi, że Plant niemal stracił głos, bo między koncertami nagrali swój pierwszy album, więc on kazał mu płukać gardło dentystycznym środkiem znieczulającym! Mickey napisał później kilka piosenek z Motörhead, możecie zobaczyć jego gębę w booklecie ich pierwszej płyty. Teraz nie pamiętam, ale jest tam jeszcze jedna facjata, która należy chyba do Toma Robinsona. Farren był pierdolnięty na punkcie kultury motocyklowej. Napisał książkę, która dokładnie ujmuje cały temat gangów motocyklowych. Kto wie, czy nie wpłynął za jej sprawą na Lemmy'ego. Oprócz tego jest autorem wydanej w 1976 roku *The Titanic Sails at Dawn*. Niektórzy twierdzą, że przewidział, czy nawet przyspieszył, pojawienie się punka. Można więc powiedzieć, że Motörhead już na początku został wyniesiony na punkowe ołtarze. W końcu zrodził się z kontrkulturowego Hawkwind i został namaszczony przez samego założyciela The Deviants, a następnie podpisał papiery z Chiswick. No przecież punk pełną gębą!"

Za sprawą debiutu Lemmy dał się poznać jako zdolny tekściarz, potrafiący odmalować sugestywne, żywe obrazy przy użyciu niemałej palety słów, niekiedy kontrastujących z siermiężną i toporną muzyką.

„Było wielu dobrych tekściarzy – zaczął Lemmy zapytany o twórców, których podziwia. – Wśród młodych autorów jest wielu zdolniachów, wyjąwszy oczywiście tekściarzy heavymetalowych, którzy są po prostu straszni. Myślę też, że jest wielu utalentowanych raperów, czasem zawieszę ucho na jakimś dobrym rymie, choć sama muzyka mi się nie podoba. Tym większa szkoda, że duża część rapu to tylko narzekanie. Myślę, że najlepsze teksty mieli Beatlesi. I Bob Dylan. Ludzie wieszają teraz na nim psy, bo coś mu się ostatnio pojebało w głowie, ale był kiedyś prawdziwym mistrzem słowa. Z nowszych rzeczy, Skunk Anansie też mają świetne teksty. A wracając do staroci: Chuck Berry także potrafił dołożyć do pieca. Lubiłem jego teksty jako dzieciak i lubię je teraz. Little Richard też był świetny, rasowy skandalista. Nie miałeś pojęcia, co tam wył, ale po wczytaniu się w teksty okazywało się, że wył z sensem".

Sam Dunn spytał Lemmy'ego, czy lubi punk. „Nie da się być fanem całego ruchu, odpowiedziałbym na to pytanie, gdybyś spytał mnie o konkretne zespoły. Ruch rozciąga się od The Damned do Elvisa

Costello – nie da się lubić albo nie lubić czegoś tak wielkiego i niejednolitego. Nigdy nie przepadałem za The Clash, choć wielu się wydaje, że to był jedyny punkowy zespół na świecie. O niebo lepiej słuchało mi się Pistolsów i The Damned. I jednej kapeli z Bristolu o nazwie The Cortinas. Wszyscy mieli chyba po siedem lat, ale byli świetni. Było od zajebania dobrych kapel. Johnny Thunders i The Heartbreakers przez chwilę byli zajebiści, szkoda, że ćpali tyle heroiny".

„Ludzie kochali The Clash, ale nie ja – powiedział mi Lemmy kilka lat wcześniej. – Wyjąwszy *Sandinistę!*, ich płyty nie mają dla mnie sensu. Jakby chodzili w kółko. Jest takie śmieszne zdjęcie, na którym chowają się za murem przed bojownikami o wolność, ubrani w jakieś gówno. Joe był trochę pokręcony, żył i umarł, nie wiedząc, czego właściwie chciał. Był łatwowierny, ale i szalenie miły. Ale ja gram rock'n'rolla, a punk był bardzo blisko rock'n'rolla. Znasz *The Chase is Better than the Catch*? To nie jest metal. To rock'n'roll. Utwór tak rockandrollowy, że aż bluesowy".

By zgłębić temat idoli Eddiego, musimy odbyć kolejną podróż w czasie do lat sześćdziesiątych. „Hendrix, głupcze! – roześmiał się Clarke zapytany o swojego mistrza gitary. – *Purple Haze* rozwalił mi łeb, totalnie mi odjebało na punkcie tego numeru! To są ludzie, których podziwiam: Jimi, Jeff Beck i Eric Clapton. Pierwsza płyta Cream… tam były takie solówki, że proszę siadać. Jestem fanem muzy z lat sześćdziesiątych. Słuchałem Johna Mayalla, Erica Claptona, Jimiego Hendrixa, wczesnych Purpli, uwielbiam Zeppelinów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. To była moja muzyczna dieta. Lemmy pojawił się na tym łez padole nieco wcześniej niż ja, więc lubił starszą muzykę i przede wszystkim rock'n'rolla, wiesz, granie w stylu Buddy'ego Holly'ego, podczas gdy moja przygoda z rockiem zaczęła się od Stonesów, Yardbirds, Jeffa Becka i Claptona. Phil z kolei lubi późniejszy stuff, lata 1968–1970, trochę tego, trochę tamtego. Jego przede wszystkim interesowali perkusiści. Jak mówiłem, moje korzenie sięgają do *Five Live Yardbirds*, Hendrixa, Cream i Johna Mayalla. Lemmy lubi nieco starsze rzeczy, choćby Little Richarda. Reprezentujemy w zespole trzy konsekutywne epoki: Lemmy najstarszą, tę spod znaku Richarda, potem jestem ja z moimi Yardbirds, a pięć lat później Phil. Kto wie, może o naszym sukcesie przesądził efektowny mariaż tych trzech epok muzycznych? Dzisiaj nie miałoby to już takiego znaczenia, ale wtedy wszystko działo się bardzo szybko. Bo wiesz, we wczesnych latach

pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych pięć lat to był pod względem muzycznym szmat czasu”.

Gdy pytam Clarke’a o zespoły będące inspiracją dla Lemmy’ego, zaprzeczył, jakoby Lemmy chciał kiedyś mieć w grupie pięciu członków i wokalistę (co zresztą sam przyznał w kilku wywiadach!) i że przy kompletowaniu składu wzorował się na MC5. „Nie, to bzdura. Oczywiście lubił MC5, ale jeśli chodzi o liczbę członków, chciał mieć tylu, ilu trzeba, żeby móc koncertować. Chciał grać na żywo swoje numery i tak długo, jak mógł to robić, był zadowolony. Bo on nigdy nie chciał brzmieć jak ktoś inny. Lemmy chciał brzmieć jak Lemmy. Grał na osobliwym sprzęcie, wyrzucił z brzmienia wszystkie doły, a warczenie jego basu urywa łeb przy samej dupie. Tak grał, a my musieliśmy się dostosować i sprawić, by muzyka trzymała się kupy. I bardzo dobrze. Zawsze lepiej zaliczać się do mniejszości”.

Gdy debiut Motörhead plamił już liczne kolekcje płytowe w całej Anglii, dziennikarze muzyczni postanowili sprawdzić, co w trawie rzęzi, i przyjrzeć się albumowi z bliska.

Tak zrecenzował płytę Ira Robbins z kultowego magazynu „Trouser Press”: „Motörhead wypełzł z trzewi Hawkwind za sprawą Iana »Lemmy’ego« Kilmistera i stanął na własnych koślawych nogach dzięki minigwiazdom rocka z zespołów Pink Fairies i The Deviant. Ta grupa to koszmar brytyjskich autostrad. Nieznośnie głośna i ciężka, chowa się w mroku po ciemnej stronie heavy metalu, gdzieś pomiędzy Steppenwolf i Sabaff, albo jeszcze głębiej. Z pomocą słynącego z ekscentryzmu i ekstrawagancji Speedy’ego Keena, który zasiadł na stołku producenta, Motörhead stworzył album, któremu pisane jest poczesne miejsce w panteonie metalowych potworności”.

Kris Needs w magazynie „ZigZag” okrzyknął zespół „dźwiękiem prędkości i soniczną surowicą, wyzwoloną potęgą – jak to ujął pewien komiksowy szwarccharakter. Ale w przypadku Motörhead nie są to czcze przechwałki wariata. Ta płyta wali słuchacza prosto między oczy mieszanką wybuchowych dźwięków o sile rażenia dynamitu. Sprawia, że człowiekowi chce się skakać po ścianach i wybijać łbem dziury w suficie. Przy tej muzyce masz wrażenie, że możesz wszystko. Ogarnia cię syndrom Supermana, jak zawsze gdy słuchasz rock’n’rolla pod napięciem, który przełamuje bariery nut i akordów, by przemienić się w ścianę

eksplodującego, niszczycielskiego jazgotu. Takiego jak w *Kick Out the Jams* MC5”.

Wyjąwszy niepotrzebne porównanie do Steppenwolf i Sabbath, obydwie recenzje trafnie opisują zawartość tego dziwacznego i cudownie skurwysyńskiego albumu. Serce rośnie, gdy człowiek widzi, że recenzenci poznali się na tej muzyce, że nie zmieszali kapeli z błotem za domniemaną indolencję twórczą.

Reszta roku 1977 upłynęła zespołowi na niestrudzonym waleniu słuchaczy po głowach debiutanckim albumem. U niektórych wywoływał on grymas zdegustowania, jakby przy stoliku obok spierdział się sam diabeł. Motörhead wyglądał niebezpiecznie i brzmiał niebezpiecznie. Właściwie „niebezpiecznie” to mało powiedziane – *Motörhead* brzmiał, jakby był obliczony na wzbudzanie oburzenia i odrazy, jakby z założenia miał być pięścią wtłoczoną w gładko ogoloną buźkę muzycznego biznesu – czy nawet samych fanów. W efekcie wokół kapeli zaroiło się od kobiet – w końcu wiadomo, że łobuz kocha bardziej – ale i tabuny facetów zaczęły się interesować tą okutaną w motocyklowe skóry i zakutą w chrom zapijaczoną, naćpaną bandą wykolejeńców. Jak to ujął Eddie, Motörhead był zgromadzeniem abnegatów, bastionem wyrzutków, prodiżem draństwa i eksperymentem z zakresu dźwiękowego terroru.

Nasuwa się pytanie, czy debiut miał być jedynie jednorazowym strzałem kontestujących rzeczywistość awanturników, czy też zamierzali oni kontynuować barbarzyńską inwazję na uszy Bogu ducha winnych odbiorców. Jak wiemy, zespół wkrótce zaczął stosować politykę spalonej ziemi, wyprowadzając kolejne druzgocące ciosy w postaci *Overkill*, *Bombera* i *Ace of Spades*, udowadniając, że przynajmniej płonący żywym ogniem rdzeń albumu *Motörhead* – jeśli nie obmierzła i ohydna całość – stał się kompasem zespołu na długie lata. Innymi słowy: *Motörhead* w całej swojej dziwaczności i pechowości, z całym swoim outsiderskim sznytem, nie będzie jednorazowym splunięciem na trotuar, a solidną ramą, na której zespół wzniesie sobie pomnik twardszy niż ze spiżu. Wchodząc w 1977 roku do studia z kilkoma prostymi numerami, trzej zapaleńcy o białych knykciach nie śmieli nawet o tym marzyć.

Rozdział 4
Overkill: „Ten stary Jimmy to był swój chłop”

Wystarczył rzut oka na okładkę *Overkill* – jedną z najlepszych w historii metalu – oraz „rzut uchem” na pierwszy numer, i już człowiek wiedział, że Motörhead wyczarował album o wiele lepszy od obu falstartów – *On Parole* i *Motörhead* – otwierających ich przebogatą dyskografię. To takie typowe dla Lemmy’ego i spółki: dać ciała już na samym początku, wypuszczając dwa debiuty. Zdaniem Eddiego to właśnie wydany 24 marca 1979 roku *Overkill* był tak naprawdę debiutem klasycznego składu Motörhead. Znalazły się tam same nowe utwory napisane przez dwóch udręczonych wojowników, którym przemysł muzyczny latami nie szczędził kopniaków, oraz perkusistę, który wpadł do Motörhead jakby przez przypadek.

Nie sposób przecenić bogatej – po surowej czerni i bieli debiutu – okładki nowego albumu, która wprost eksploduje kolorami. Joe Petagno wysmażył zespołowi prawdziwie smakowity front cover.

„Nie znałem Joego zbyt dobrze – przyznał Eddie. – Jasne, spotkaliśmy się kilka razy, ale Lemmy wszedł z nim w jakieś konszachty, jeszcze zanim zagrzałem miejsce w kapeli. Jeśli chodzi o mój wkład w *Overkill*, to powiedziałem krótko: »Jeśli mamy nazwać płytę *Rozwałka*, to powinniśmy wysadzić Snaggletoothowi łeb«. I tak też zrobiliśmy”.

Joe nie był jednak zadowolony z efektu końcowego ze względu na zabójczy termin oddania pracy i jako przykład pożądanego efektu wskazywał ekspresywną, relatywnie złożoną w porównaniu z innymi okładkę wydanego w 2004 roku *Inferno*.

Tył płyty rozwiewał wątpliwości wszystkich metalowców, którzy międlili album w sklepie muzycznym, zastanawiając się, czy to właśnie na niego wysupłać grosiwo. Eddie prezentował się jak pałający żądzą zemsty na hippisach mściciel z przyszłości, dwie wyprężone centrale Phila zwiastowały rychły perkusyjny atak na bębenki słuchacza, a Lemmy wyglądał tak, jak będziemy go oglądać już zawsze – z zadartą głową, z gitarą basową w łapach, oplecionego pasami z nabojami, na wypadek gdyby cios basem nie wystarczył.

Zajmijmy się teraz muzyką i drogą do niesławy, którą otwarła dla zespołu w ugrzecznionych latach siedemdziesiątych: kontrakt z United Artists okazał się katastrofą, mordęga ze Stiff na szczęście tylko przelotnym epizodem, za to deal z Chiswick przynajmniej pozwolił grupie utrzymać ciągłość koncertowania. Mimo to Motörhead wkrótce podziękował firmie – powodem było nieporozumienie z Tonym Secundą, który zresztą wkrótce opuścił szeregi Chiswick i pojechał szukać szczęścia w słonecznej Kalifornii. Teraz Lemmy, Eddie i Phil czerpali korzyści z wcale niezłego kontraktu, który podpisali ze średniej wielkości firmą Bronze i który pozwalał im utrzymać się na powierzchni. Nie osiedli na laurach, czego dowodem jest morderczy album, który wyszedł spod ich palców w roku 1978 – stał się najcięższą i najszybszą płytą tamtych lat (podajcie tytuł cięższej lub szybszej, wyzywam was!).

„Nikt inny nie chciał podpisać z nami papierów – skarżył się Eddie. – Tylko Bronze. Zobaczyli zespół, zobaczyli widownię i z miejsca wyczuli, co się święci. Pewnie pomyśleli: jasna cholera, nie możemy wypuścić ich z rąk. Zobaczyli rozszalały tłum i powiedział jeden do drugiego: »Wydajmy im singiel i zobaczymy, czy warto podpisać z nimi kontrakt«. Graliśmy sobie wtedy *Louie, Louie*, żeby móc zaprezentować jednemu menedżerowi jakąś niezbyt ciężką piosenkę na zachętę, więc wpadliśmy na pomysł, żeby im też ją pokazać. Utwór był prosty jak konstrukcja cepa, a jednocześnie bezpośredni bez popadania w ekstremę. Nasz własny numer w charakterze wizytówki z pewnością zostałby odebrany jako zbyt wulgarny. Próbowaliśmy wówczas zaprosić jakąś elementarną normalność do naszego życia, no bo ile, kurwa, można wycierać dupą meliny? Całe szczęście, piosenka wylądowała na siedemdziesiątym piątym miejscu listy przebojów. Potem wystąpiliśmy w programie *Top of the Pops*. Bo wytwórnia coś zachachmęciła, ktoś tam, jak się okazało, wisiał kumplowi przysługę, no i skończyło się tak, że podpisaliśmy z nimi deal na trzy albumy”.

Louie, Louie to urokliwa, swobodna interpretacja rockowego szlagiera. Sam fakt, że między albumami Motörhead nieustannie podrzucał fanom niedrogie siedmiocalówki, pomógł wytworzyć długoletnią więź ze słuchaczami. Umilały oczekiwanie na autorski długograj, tym bardziej że były to smakowite kąski w postaci przepuszczonych przez Motörheadowy filtr znanych i lubianych piosenek.

„To jeden z tych starych rockowych klasyków, które tak lubi Lemmy – twierdził Eddie. Cóż, sam zainteresowany powiedział, że woli *Bye, Bye*,

Johnny, a *Louie, Louie* zagrali z inicjatywy Phila. – Plusem tego numeru jest jego prostota. Nagraliśmy naszą wersję jeszcze za kadencji Tony'ego Secundy, i nosiliśmy się z myślą, by wrzucić ją na demo. Chcieliśmy się jakoś określić tym numerem… czy raczej to nasz menedżer chciał nas za jego pomocą określić jako zespół, który nie chce napierdalać jak szalony, tylko grać muzykę. Sądził, że łatwiej nam będzie podpisać kontrakt z wytwórnią, jeśli pokażemy ludzką twarz. Bronze zaoferowała nam umowę, postawiwszy warunek, że będzie on zależał od sprzedaży singla, to jest właśnie *Louie, Louie*, a trzeba wam wiedzieć, że byliśmy wtedy na krawędzi rozwiązania działalności, bo od dłuższego czasu staliśmy w miejscu. Firmy płytowe nie chciały nas tknąć nawet kijem przez szmatę. Promotorzy bali się nas jak psa z wścieklizną, nie chcieli mieć z nami nic wspólnego, bo skórzane kurtki kojarzyły im się z Hells Angels. Generalnie rzecz biorąc, nie darzono nas miłością i tylko nasza determinacja trzymała nas w kupie. Właśnie wtedy spadła nam z nieba Bronze Records. Postanowiła dać nam szansę, a myśmy ucapili ją obiema rękami i nagrali *Overkill*. O nic nie pytaliśmy, nie kręciliśmy nosem, po prostu nagraliśmy najlepszy album, na jaki nas było stać. Powiedzieli, że chcą skorzystać z usług Jimmy'ego Millera? Ależ proszę bardzo, ani myśleliśmy się kłócić. Napisaliśmy numery, nagraliśmy je w studiu, wydaliśmy album i pięknie podziękowaliśmy za daną nam szansę".

Właściwie to ognisty cover *Louie, Louie* wcale nie spodobał się Gerry'emu Bronowi z Bronze Records – właściciel wytwórni doznał miłego zaskoczenia, gdy piosenka wzbiła się wysoko na liście przebojów. Strona B singla, nowa piosenka pod tytułem *Tear Ya Down*, wydawała się bardzo obiecująca. W tak zwanym międzyczasie firma Chiswick, zorientowawszy się, że zespół koncertuje, promując singiel, wydała ponownie *On Parole*, tym razem na białym winylu. To ostatni kolor pasujący do mrocznego i mulistego jak bagno Motörhead.

„Kiedy wskazówka mojego zwolnieniometru pokazała cztery i pół – śmieje się Doug Smith, odpowiadając na pytanie o kontrakt z Bronze – panowie z Motörhead pojawili się w mieszkaniu mojej kumpeli Karen, z którą wtedy kręcił Lemmy. Chcieli puścić mi piosenkę, cover *Louie, Louie*, którą nagrali za czasów Tony'ego i którą wyprodukował Leo Lyons. Gdy wybrzmiały ostatnie krzywe nuty, drzwi wyrżnęły o framugę i do pokoju wpadli Phil z Eddiem. Od słowa do słowa poprosili mnie, żebym znowu został ich menedżerem! Zgodziłem się, załatwiłem im deal z Bronze

Records. Wziąłem się do roboty, myśląc: dobra, zróbmy to jak należy. Ani się obejrzałem, a składali autografy na kontrakcie z pieczątką Bronze, mając stuprocentowe poparcie Lilian i Gerry'ego. Pozostałe dwa podpisy należały do Dave'a Batteridge'a i Howarda Thompsona, ale oni szybko poszli w odstawkę, więc tak naprawdę prowadzili ich Gerry i Lilian. Wytwórnia Bronze Records stworzyła Motörhead. Urabialiśmy sobie ręce po łokcie, Bronze i ja, pracując dla tego zespołu. Cały sztab ludzi, takich jak Roger Lemmon, żeby daleko nie szukać, podjęli się pracy u podstaw i nieustannie byli w kontakcie z kapelą, dbając, by wszystko szło jak należy. Bronze Records była wówczas jedyną wytwórnią w Wielkiej Brytanii, w której siedzibie komputery połączono siecią. Gerry Bron jedno piętro podnajmował na noc bankowcom, którzy wykonywali tam całą swoją komputerową robotę. Ten gość był łebski jak cholera. Poza linią lotniczą miał jeszcze nagrywalnię Roundhouse Studio, która odniosła wielki sukces. Był także menedżerem wytwórni płytowej, wydawcą Uriah Heep i kilku innych zespołów. W czepku urodzony, skubaniec".

*

W przypadku *Overkill* najważniejszy był fakt, że zespół po raz pierwszy wszedł do sali prób, by wspólnie napisać utwory na nową płytę, mającą od początku do końca być dziełem nowego składu Motörhead. Z relacji świadków wynika, że wszyscy trzej byli nabuzowani energią. Wypuszczane parami EP-ki i single na stałe wplecione w cykl wydawniczy zespołu, do którego zdążyli już przyzwyczaić gołowąsów utożsamiających się z raczkującą Nową Falą Brytyjskiego Heavy Metalu, czego efektem było tworzenie się twardej fanbazy kapeli.

„Od ukończenia *Motörhead* zdążyliśmy napisać już cztery nowe piosenki – mówił wówczas Eddie. – Na debiut napisaliśmy w tym składzie tylko dwie. Chyba zrobiliśmy też jakąś EP-kę dla Chiswick. Trochę to wszystko dziwne. Mieliśmy śmieszne stosunki wewnątrzzespołowe, nasza menedżerka też była dość nietypowa. Potem przez blisko rok nic się nie działo; nie graliśmy za wiele sztuk i szczerze mówiąc, nawet pomimo dobrych wyników sprzedaży debiutu sytuacja zaczęła się robić trudna. Wtedy wyskoczyliśmy jak królik z kapelusza z czterema nowymi numerami, które zamieściliśmy później na naszym drugim albumie: *I'll Be Your Sister*, *Damage Case*, *Keep Us On the Road* (jakoś wtedy zagraliśmy

też koncert w radiu) i jeszcze *Pay Your Price*. Z entuzjazmem braliśmy się do roboty, nie mogliśmy się doczekać pisania nowych numerów; okopaliśmy się w próbowni i po prostu tłukliśmy jeden za drugim. Mieliśmy sporo czasu, bo, jak wspomniałem, nie graliśmy zbyt wielu koncertów. Sam proces pisania to była bajka, piosenki same wychodziły nam spod palców. To był prawdziwy szał tworzenia, wszystkie fragmenty układanki same składały się w całość".

Overkill okaże się prawdziwym rogiem obfitości, w którego licznych darach spragnieni ekstremy fani będą mogli przebierać jak w ulęgałkach, a eksplozja uwielbienia dla nowego dzieła Motörhead przekroczy najśmielsze oczekiwania. Płyta stanie się zarazem pierwszą z nowego gatunku niezobowiązująco ochrzczonego speed metalem, który Motörhead zapoczątkował nieświadomie i bez niczyjej pomocy.

„*Overkill* był jak tłusta porcja fety! – wykrzyknął Eddie niesiony falą wspomnień. – Spróbuj tego, człowieku, nie brałeś lepszego gówna! Pamiętam, że Phil dostał nowiutki, nieśmigany zestaw perkusyjny z podwójną centralą i przychodził wcześniej na próbę, by wszystko sobie rozstawić, a my jeszcze chwilę siedzieliśmy w barze. Raz rozłożył tego potwora i zawołał: »No to jazda!« Zaczęliśmy łoić, a pół godziny później przerwał i zagadnął: »Hej, chłopaki, a gdybyśmy zagrali coś takiego?«. Wtedy właśnie wymyślił tę partię na podwójnej stopie, która została wykorzystana w *Overkill*. No więc siedzi dupą na stołku, a ja widzę tylko jego podskakujące kolana i grzmot bębnów basowych: da-da-da-da-da-da. On wtedy ciągle był nawciągany. No więc Phil grzmoci na centralach, a my siedzimy i patrzymy na niego, aż Lemmy wchodzi z wysokim motywem na basie: grrr, potem ja dołączam się z kolejnym: grrr, aż nagle razem gramy riff w E: tak właśnie powstał *Overkill*. Raz jeszcze zrobiliśmy to, co zwykle. Chwilę łomotaliśmy, a potem zaczęliśmy wykuwać z tego łomotu utwór. Mówiłem rzeczy w stylu: dajmy tu ten motyw, to zagrajmy tak, tamto siak, a Lemmy zaczął dumać nad tekstami. Od zawsze robił za tekściarza, to była wyłącznie jego działka. Był w tym świetny, a poza tym zawsze uważałem, że wokalista powinien pisać swoje teksty, bo to w końcu on będzie je śpiewał. *Overkill* jest w moim przekonaniu jednym z naszych najlepszych kawałków".

„To zabawne. – Do rozmowy włączyło się nasze perkusyjne tornado we własnej rozczochranej osobie, Phil Taylor. – W ostatnich latach spotkałem mnóstwo młodszych muzyków, którzy podchodzili do mnie, żeby pogadać,

i pamiętam tego jednego gościa, który powiedział: »Stary, czy ty zdajesz sobie sprawę, że jesteś pierwszym perkusistą w historii, który grał na podwójnej stopie przez całą piosenkę, nie tylko w solówce?« Spojrzałem na niego zdębiały. »Co? O czym ty do mnie?« A on powtórzył: »Bez kitu, ty zrobiłeś to po raz pierwszy. Powinieneś być w Księdze Rekordów Guinnessa«. Pozbierałem szczękę z podłogi i zapytałem: »Poważnie? Naprawdę?«. Choć właściwie, jak się zastanowić, to musi być prawda. Mnóstwo pałkerów grało na podwójnej stopie, ale przeważnie podczas solówek. Chyba rzeczywiście byłem pierwszy i chyba rzeczywiście nie od rzeczy byłoby umieścić mojej nazwisko w cholernej Księdze Rekordów Guinnessa. Zawsze podobały mi się dwie centrale na scenie, wyglądały imponująco, ale ja, ponieważ jestem, jaki jestem, stwierdziłem, że nie będę pretensjonalnym dupkiem, więc na utyskiwania Lemmy'ego i Eddiego, kiedy w końcu skołuję sobie drugą centralę, odpowiadałem: »Nigdy! Na mojej scenie nie będzie bębnów ani talerzy, których nie używam«. Niektórzy perkusiści wyżej srają, niż dupę mają, prawie nie widać ich zza zestawu. Dla mnie to głupie. No ale wtedy siedziałem w próbowni, grałem nieczęsto, więc niewiele zarabiałem. Właściwie to w ogóle nie zarabiałem. Tak się złożyło, że nasz menedżer miał udziały w jednej próbowni, więc przynajmniej miałem gdzie łomotać. Przed każdą próbą wpadałem do salki parę godzin wcześniej i po prostu ćwiczyłem podstawy, paradiddle, raz-raz-dwa-dwa, korzystając z obu stóp. No więc odrabiam pracę domową, a Eddie i Lemmy podsłuchują pod drzwiami, po czym nagle wpadają do środka i mówią: »Nie przerywaj, nie przerywaj!«. No to grałem dalej i w ten sposób narodził się *Overkill*. Ćwiczenie na podwójnej stopie stało się kręgosłupem jednej z naszych najlepszych piosenek".

Zapytałem Phila, co zainspirowało go do powiększenia zestawu o kolejną centralę. „Chyba nie było żadnej bezpośredniej inspiracji, może poza Keithem Moonem. Wiesz, Keith Moon był chyba jedynym bębniarzem, który grał na podwójnej stopie, choć i tak przeważnie w czasie przejść czy wypełnień. Jego lewa noga zeskakiwała z hi-hatu i spadała na lewy pedał stopy, ale potem od razu wracała na hi-hat. Przypominało to trochę tik nerwowy. Poza nim jedynym muzykiem, o którym mógłbym powiedzieć, że go słuchałem – choć bez intencji nauczenia się czegoś – był Louie Bellson, ale nawet nie wiedziałem, że ma dwie centrale. Wspominałem już, że mój tata lubił jazz? Miał jedno nagranie big-bandu, na którym znalazło się solo Louiego Bellsona. Spodobało mi się jak cholera. Teraz

przypomniało mi się, że zawsze darzyłem sporą estymą Briana Downeya. Zasadniczo perkusiści korzystają z drugiej centrali tylko podczas przejść, ale zawsze imponowała mi gra Downeya na dwóch stopach. A prawdziwym mistrzem i królem wszystkich perkusistów zawsze był i będzie Ian Paice. To był gość! Umiał grać na jednej stopie tak, jak niektórzy nie umieją nawet na dwóch. Wracając do tematu – nie, nie mogę powiedzieć, bym skopiował od kogoś tę zagrywkę. Nie jestem osobą, która… Nigdy nie byłem niczyim fanem. Lubię muzykę, ale gdy czegoś słucham, słucham całości. Nie robię sekcji zwłok, kumasz? Nigdy nie byłem przesadnie skupiony ani na żadnym zespole, ani na konkretnym muzyku. Jeśli słuchanie czegoś sprawia mi przyjemność, to tego słucham. Nie interesuje mnie gatunek, muzycy mogą grać nawet na grzebieniu, ale jeśli robią to dobrze, to będę tego słuchał. No więc tak to było. Ćwiczyłem sobie i tyle. Nie wiedziałem za bardzo, jak właściwie używać tych dwóch bębnów. Znaczy, miałem kilka pomysłów, ale nie chciałem grać tego na scenie z głupia frant. Chciałem wszystko najpierw przećwiczyć. Lecz nawet jeśli zagrałem tak tylko w jednym numerze, wyszło w porządku. Dwie stopy brzmią jak silnik albo Harley Davidson, coś w tym guście. To brzmiało po prostu potężnie, zwłaszcza przez mikrofony. Potem robiliśmy kolejne utwory, a ja wrzucałem do nich partie na podwójnej stopie. Usłyszysz je w *Bomberze*, *Shoot You in the Back* i innych kawałkach”.

Zanurzmy się teraz w surowej i zgrzytliwej głębi albumu. *Stay Clean* brzmi jak dźwięk wydawany przez szkielety parzące się na blaszanym dachu, a jednak emanuje nieodpartym groove’em. *(I Won’t) Pay Your Price* jest jeszcze bardziej pierwotny i zdziczały, jak wściekły olbrzym próbujący rozdeptać stado szczurów biegające mu po zamczysku.

Stay Clean został przez Lemmy’ego pomyślany jako przestroga przed heroiną. „Kurwa, jak ja nienawidzę tego gówna – pieklił się Lem. – Zabiło wielu moich przyjaciół, *de facto* pół mojego pokolenia, a teraz marnieją i giną przez nie kolejni ludzie. To się w głowie nie mieści. Do jakich rozmiarów musi urosnąć ta góra trupów, byśmy się w końcu opamiętali? Zanim nastała era rock’n’rolla, mnóstwo muzyków jazzowych ćpało heroinę. Heroina jest w obiegu od wielu lat. Każdemu pokoleniu wydaje się, że ma większe jaja od poprzedniego. Dzieciaki sądzą, że śmierć ich nie dotyczy, a w przeszłości rzesze ludzi przypłaciły życiem takie podejście. Może warto by wyciągnąć wnioski, nie sądzisz? Ludzie giną w wojnach narkotykowych. Nie lepiej uczyć się na ich błędach, niż popełniać własne?”

Zapytany o wpływ narkotyków na proces twórczy Lemmy odpowiedział: „Są plusy i minusy. Eric Clapton napisał *Laylę* naćpany w trzy dupy, ale później koka o mało go nie zabiła. Każdy musi sam ocenić, czy dragi mu się opłacają i kto jest wygrany, a kto przegrany. Clapton prawie odwalił kitę przez śnieg, szmat czasu był cieniem człowieka, ale w końcu z tego wyszedł. Większość ludzi nie wychodzi, bo nie mają kasy, żeby opłacić specjalistów, którzy mieliby mieć na nich oko. Większość umiera nędzną i samotną śmiercią, bo nie mają wokoło nikogo, kto by o nich dbał, pomógł, wsparł. Lata sześćdziesiąte były chyba najlepszą dekadą w historii, bo nie obowiązywały żadne zasady, a heroina jeszcze się nie pokazała. Dopóki się nie pokazała, ludzie nie umierali. Lata sześćdziesiąte były szczęśliwe i pogodne, i prawie udało nam się wtedy zmienić świat”.

„*Stay Clean* opowiada o byłej dziewczynie Lemmy’ego, którą uwielbiał – wyjaśnia Philthy zapytany o teksty Lema. – Takie są jego liryki, mówią o życiu. *City Kids* i inne utwory są właśnie o tym. Nie wszystko musi dotyczyć jebanych wojen. Talent Lemmy’ego objawiał się między innymi w tym, że potrafił pisać świetne teksty na poczekaniu. Mógł przyjść na próbę z jakimś pomysłem, z kilkoma linijkami, i skończyć dopiero w studiu. Jest bardzo dobry w tym, co robi, powiedziałbym wręcz, że genialny. Notował na starej torbie z brązowego papieru, na byle świstku, który walał się po studiu. Zapisywał wszystko, co przyszło mu do głowy”.

I’ll be Your Sister zawsze było ulubionym utworem piszącego te słowa. Autor dał się uwieść śmiało akcentowanym riffom o ponadprzeciętnej w porównaniu z resztą albumu gęstości.

„Nie wiem, o co mu chodziło – przyznał Clarke, zapytany o nietypowy tytuł utworu. Ciekawostka: Lemmy marzył, by tworzyć piosenki dla kobiet, a ten konkretny utwór napisał z myślą o Tinie Turner. – Często pokazywał mi swoje liryki i pytał, co o nich myślę. Tego mi nie pokazał, nie przypominam sobie. Na pewno powstał, zanim zaczęliśmy pracować nad albumem”.

W dalszej części płyty następuje redukcja biegu i na moment porzucamy zabójcze prędkości dla dostojnego tempa *Capricorn*, który jednak nie ustępuje innym utworom pod względem ciężaru (fanom słuchającym albumu na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych musiał jawić się jako istny muzyczny walec!). Lemmy zastanawia się, czy fakt, że przyszedł na świat pod znakiem Koziorożca, miał jakiś wpływ na jego psyche: „Rzućmy okiem na charakterystykę osób urodzonych pod tym

znakiem: ponury, tajemniczy, cyniczny. Jestem właściwie na granicy ze Strzelcem, ale nie przychodziło mi do głowy, jak to oddać w lirykach. Niewiele słów wprawia mnie w zakłopotanie, ale »strzelec«*** jest jednym z nich”.

„Muszę przyznać, że bardzo lubię ten album – zdradził Eddie, wodząc wzrokiem po spisie utworów na odwrocie. – *Stay Clean*, *Pay Your Price*, *Damage Case*, *Metropolis*… A wiesz, że w 2008 roku zagrałem ten numer z Girlschool? Motörhead wciąż gra ten numer na żywo, więc gdy tylko widzę Lemmy’ego z chłopakami… No i *Capricorn*, kurwa jego mać. Jak by nie patrzeć, wszystkie numery były w pytę. *Tear Ya Down* zagraliśmy razem z *I’ll Be Your Sister* i *Damage Case* podczas występu u Johna Peela w BBC Radio 1. Nie pamiętam, ale chyba poleciał też *Limb from Limb*. Kiedy przygotowywałem się do nagrania solówki *Capricorna*, nasz producent Jimmy Miller nałożył na nią całe mnóstwo echa. No więc gram w studiu i prawdę mówiąc, trochę mnie poniosło, a on nałożył na ścieżkę dubla i gdy przesłuchaliśmy solówkę, brzmiała kurewsko zajebiście. Chcieliśmy więcej takiego brzmienia, choć w tamtych czasach nikt jeszcze nie był na nie gotowy. Próbowaliśmy wygenerować coś podobnego, ale nie mogliśmy przebić tego zajebistego efektu, więc musieliśmy wrzucić to pierwsze solo na płytę, bo było zbyt genialne, żeby się zmarnowało. No i *Metropolis*, a jakże. Pamiętam *Metropolis*. To śmieszna historia; nagrywaliśmy go bodajże w piątek po świętach, a w Bronze Records była impreza. Nasze studio znajdowało się w tym samym budynku. Phil był tak potwornie skacowany, że prawie się biedak przekręcił. Był tam jeden korytarz, przez który przechodziła po podłodze belka stropowa. Wchodziło się na nią po dwóch schodkach i schodziło kolejnymi dwoma. I Phil musiał puścić pawia akurat na tę belkę i te cholerne schodki. Myślałem, że skisnę ze śmiechu. Jakby wstrzymywał się tylko po to, żeby się zhaftować akurat tam. To właśnie tamtej pamiętnej nocy nagrałem solówkę *Metropolis*, choć skłamałbym, mówiąc, że sam nie byłem minionej nocy napierdolony jak szpadel. Wszyscy byliśmy dokumentnie poskładani, ale przecież album sam się nie nagra. Ale pomimo bolesnych konsekwencji nadużycia minionej nocy wyskokowych trunków odwaliliśmy kawał dobrej roboty i zawsze mam koparę na ziemi, ilekroć słyszę to solo, choć kiedyś nie byłem pewien, czy go nie skopałem. Dopiero gdzieś w latach dziewięćdziesiątych wsłuchałem się w nie i w końcu pykło. Dzisiaj uważam, że wyszło

kapitalnie. Cieszę się, że nie zrobiłem dogrywki. Miało w sobie to coś i byłoby szkoda, gdyby owo coś przepadło”.

„*Overkill* to chyba mój ulubiony album, bo pierwszy nagrany w tym składzie, porządnie, w ludzkich warunkach i z producentem z prawdziwego zdarzenia – rozkleja się Phil, podsumowując niewątpliwe zalety odważnego jak na tamte czasy sofomora. – Terminy też nie były tak napięte jak przy jedynce, która ostatecznie wyszła z kilkuletnim opóźnieniem. Chodzi mi o tamtą biało-czarną zatytułowaną *On Parole*, tę najpierwszą z dwóch pierwszych, która miała wyjść nakładem United Artists, i właściwie wyszła. Ale *Overkill* zawsze będzie dla mnie wyjątkowym albumem, bo to był pierwszy krążek nagrany dla Bronze w ramach poważnego kontraktu płytowego, który mogliśmy zrobić tak, jak chcieliśmy, a ponadto pierwszy z oryginalnym materiałem, a nie coverami. Poprzednią płytę musieliśmy dopełnić *Train Kept a-Rollin* i kilkoma piosenkami napisanymi przez Micka Farrena i ludzi z Pink Fairies. Kolejnym powodem, dla którego tak kurewsko lubię tę płytę, jest podwójna stopa oraz kawałek *Stay Clean*. Za to właśnie tak ją lubię. Wyrwaliśmy z kopyta i szliśmy naprzód jak burza. W końcu dostaliśmy to, czego chcieliśmy, a nawet więcej, o czym wówczas nie śmieliśmy marzyć.

„*Damage Case* stanowił połączenie przydymionych, riffowanych zwrotek i refrenu, przypominającego słuchaczom o boogie-woogie, muzyce bliskiej sercom tych trzech starych wyg. Z tego miejsca album daje nura w ciemną choć oko wykol noc, która rozpościera się na niebie w takt *Tear Ya Down*, by następnie przejść z impetem w zimny jak lodowiec epicki finał – *Metropolis*. Lecz zanim ruszymy dalej, dodajmy na marginesie, że *Tear Ya Down* został nagrany na innej sesji niż reszta albumu. Neil Richmond zarejestrował go tego samego dnia co *Louie, Louie*, zanim jeszcze zespół podpisał dokumenty z Bronze.

„Nie mogliśmy zdobyć kontraktu prośbą ni groźbą – wyjawił Eddie – ale Bronze miała dojście do jednego faceta od A&R nazwiskiem Howard Thompson. Wspaniały gość, wciąż jesteśmy w kontakcie, później pracował w CBS i w Elektrze. Powiedział, że spróbuje znaleźć dla nas wytwórnię, po czym spotkał się z Gerrym Bronem, właścicielem, a ten powiedział, że da nam nagrać singiel, a potem się zobaczy. Wtedy nagraliśmy *Louie, Louie*. No więc pojechaliśmy do Wessex Castle Studios, a musisz wiedzieć, że w tamtych latach to było wielkie studio, gdzie działały wszystkie punkowe załogi. Pistolsi nagrali tam *Never Mind the Bollocks*, Chrissy Hynde też tam

pracowała. Neil Richmond doskonale się z nimi rozumiał, był jakby punkowym producentem, i to właśnie jemu zlecili nagranie naszego singla, na którego stronie A znalazł się *Louie, Louie*, a na B *Tear Ya Down*. Z tym że nie nagraliśmy wtedy tego drugiego numeru ponownie, a tylko zremiksowaliśmy już nagrany materiał".

Reszta albumu powstała w Roundhouse Studios. Eddie, po raz kolejny zresztą, stwierdził, że to „totalnie zajebiste miejsce". Znajdowało się tuż obok Camden Town, dziś stylowej dzielnicy, ale wówczas szamba. „Roundhouse miało świetne wyposażenie, sam najlepszy sprzęt, dwie konsolety Harrisona, bajery takie i śmakie, no jakie tylko chcesz. Dywany mieli, wszystko! Wielkie sale. Wprost wyjebiste, jak Boga kocham. No, może nie był to Olympic, ale czuliśmy się jak w raju. Co więcej, studio należało do naszej firmy, więc uznaliśmy, że mamy prawo tam nagrywać. Pracując nad *Bomberem* zrobiliśmy kilka numerów w Olympic. Chyba *Step Down* i jeszcze jakieś. Ale Olympic w połowie lat siedemdziesiątych zaczął się chylić ku upadkowi, choć przecież jeszcze niedawno nagrywali tam Hendrix, Clapton, Stonesi… to była prawdziwa rockandrollowa mekka. W 1974 sam położyłem tam kilka ścieżek z Curtisem Knightem. Ludzie wpadali do środka, wybiegali, panował gwar, miało się poczucie, że jest się w samym centrum wydarzeń. Kiedy zaczynasz od nagrywania w takim miejscu, twoje CV sprawia wrażenie, jakby Pan Bóg wykaligrafował je na arkuszu z dwudziestoczterokaratowego złota. Samo studio i znajomości zadzierzgnięte z przewijającymi się przez nie ludźmi potrafiły nakręcić ci karierę".

Jak już wspomnieliśmy, współpraca między Lemmym, Philem i Eddiem przebiegała modelowo. Może żyli zbyt szybko, by móc się skupić na pisaniu piosenek w domu, gdziekolwiek by się ten dom znajdował, ale czego by nie mówić, złożyli te numery do kupy na poczekaniu.

„Robiliśmy we trzech burzę mózgów, a gromy słyszycie na wszystkich sześciu naszych albumach – mówił Phil. – Muzyka musi brzmieć autentycznie, inaczej jest do niczego".

Mimo to był zdania, że jego rola w procesie twórczym była cokolwiek ograniczona. „Nie grałem na gitarze, więc mogłem tylko pomóc przy aranżach, zaproponować pauzę tu czy tam. Siłą rzeczy musiałem się ograniczyć do drobiazgów, bo nie odróżniam Es-dur od *Kaplicy Sykstyńskiej*, ale czasem wpadał mi do głowy jakiś motyw. Nuciłem go chłopakom, a oni przekładali go na gitarę. Napisaliśmy w ten sposób

z Eddiem kilka piosenek, jak choćby *Chase is Better than the Catch* z *Ace of Spades*, żeby daleko nie szukać. Ułożyliśmy ten numer u niego w mieszkaniu. Grałem na kartonowych pudłach. Eddie był o wiele bardziej wyrozumiały od Lemmy'ego przy pisaniu numerów. Robiłem paszczą dźwięk gitary, podsuwałem pomysł na to, jak zagrać ten czy inny motyw, a Eddie od razu łapał, o co biega. Tak właśnie wyglądał mój wkład. Znaczy, w samą muzykę. Nie boję się tego powiedzieć: byliśmy jak rodzina, to rodzinne więzy trzymały nas w kupie przez te wszystkie lata. Każdy z nas był tak samo ważny, nawet jeśli, generalnie rzecz ujmując, perkusiści zawsze są trochę z boku, bo w mniejszym stopniu uczestniczą w procesie twórczym, a tylko układają bębny pod numer zrobiony przez kogoś innego. U nas tak nie było, Lemmy i Eddie nalegali, by moje nazwisko również znalazło się w podpisach pod poszczególnymi numerami, chcieli, żeby każdy wiedział, że piosenki są dziełem całego zespołu. I tak jak mówię, rzeczywiście miałem jakiś tam wpływ na kształt tych numerów. Nie byłem darmozjadem, że tak to ujmę".

Jest sporo sensu w teorii, że szczęśliwa passa tria, dzięki której powstawały te znakomite, wydawane na przełomie dwóch dekad albumy, to w dużej mierze pokłosie entuzjastycznych reakcji fanów, którzy coraz liczniej przychodzili posłuchać Motörhead na żywo.

„Pierwszy koncert w Hammersmith Odeon zagraliśmy w listopadzie 1978 roku – odparł Clarke, gdy wspomniałem, że zgodnie z informacją we wkładce *Overkill* płyta powstawała od grudnia 1978 roku do stycznia 1979. – Tak, podpisaliśmy papiery z Bronze, a na naszych koncertach zbierały się setki ludzi. Ale nie mieliśmy kontraktu na płytę. Nasi fani byli lojalni jak skurwysyn, naprawdę, wspaniali ludzie. Lemmy miał rację, mówiąc, że każdy, kto przyjdzie na nasz koncert, na kolejny przyjdzie z kumplem. Nie mylił się. Nie wyprzedaliśmy tego koncertu w Hammersmith, ale myślę, że przyszły prawie trzy tysiące ludzi. A myśmy tylko nagrali debiut i koncertowali tu i ówdzie, nie było żadnej akcji promocyjnej, niczego. Pamiętam też, że mieliśmy już wtedy napisany *Overkill*, mieliśmy *Sister*, mieliśmy skończone *Limb from Limb* i *Damage Case*. Nie pamiętam, czy *No Class* też, ale niedługo po tym koncercie weszliśmy do studia i nagraliśmy album. Wówczas jaraliśmy się dopiero co podpisanym kontraktem płytowym, byliśmy szczęśliwi jak świnia w gównie. Trasę graliśmy po wydaniu albumu i o ile dobrze pamiętam, to

wystartowała w marcu tego samego roku. Chyba na Wielkanoc byliśmy już w domu”.

Utwór *No Class* był jak *Tush* ZZ Top na speedzie, okutany w skórzaną kurtkę, obwieszony pasami z nabojami i tarzający się po podłodze w jakimś śmierdzącym squacie. Gdy wspomniałem o tym numerze Eddiemu, był podekscytowany. „Jasne, że pamiętam *No Class*! Wiąże się z nim pewna historia. Dwa słowa, imię i nazwisko: Jimmy Miller. Niech Pan Bóg świeci nad jego duszą, to był zajebisty człowiek, teraz już takich nie robią. Myślę, że odwalił kawał dobrej roboty. W przeszłości nagrywał Rolling Stones i Traffic. Miał długie siwe włosy i brodę jak rododendron, był Amerykaninem z gatunku tych spokojnych i łagodnych. Stary Jimmy to był swój chłop. Pamiętaj, że myśmy wtedy byli uparci jak osły i potrzebny był ktoś, kto zadba o równowagę w studiu. No więc nagrywamy *No Class*, ja gram solo, on je rejestruje, robi miks i puszcza nam gotowy kawałek, a ja słucham i uszom nie wierzę. Wołam: »W mordę jeża, Jimmy! Gdzie jest solówka?«. Zniknęła, nie było jej! Okazało się, że nagrała się bardzo cicho na taśmie i zagłuszyła ją reszta instrumentów. Pytam więc, co teraz, a on odpowiada: »Nie bój nic, zajmę się tym przy miksach«. Tylko że gdy zmiksował utwory, solówka dalej niknęła pod resztą ścieżek. Mówię mu: »Jimmy, zapomniałeś o mojej solówce!«, a on mnie uspokaja: »Spokojnie, zrobię to przy cięciu – no wiesz, kiedy przycina się nagraną piosenkę«. Idziemy więc do pomieszczenia, które właśnie do tego służyło, a ja zachodzę w głowę: Co on ma zamiar zrobić? Kiedy doszliśmy do solówki, podkręcił na maksa wysoki środek. To wszystko, co mógł zrobić, by w ogóle było słychać tę solówkę. Podkręcił wysokie midy, żeby odsączyć z niej gitarę, co było cholernie śmieszne, bo to chyba najtańsze zagranie na świecie. Relacja z Jimmym była wymagająca, miało się wrażenie, że Bóg poddaje cię próbie. Pod koniec sesji mieliśmy się już trochę dość. Ale z drugiej strony nie można się było z nim nudzić. Na przykład nigdy nie wiedzieliśmy, czy w ogóle pojawi się w studiu. Potrafił się spóźnić trzy godziny, bo na przykład zasnął w autobusie albo taksówka się rozkraczyła i musiał ją pchać z taksówkarzem za kółkiem. Kiedyś byliśmy w połowie nagrania, a on poszedł odsączyć dziobaka i po prostu zniknął. Poszliśmy go szukać, ale przepadł. Popełniliśmy ten błąd, że nie zajrzeliśmy do damskiej ubikacji, a potem ktoś mi powiedział – Lemmy potwierdzi, że to święta prawda – że Jimmy tam właśnie drzemał na klopie. Ależ potrafił być wkurwiający. Stoimy w studiu, czekamy trzecią godzinę i pocimy się

z nerwów jak, kurwa, w kościele, a jego nie ma i nie ma. Pierdolca szło dostać!”

„Niestety, Jimmy był uzależniony od heroiny – wyjawił Phil, gdy gadaliśmy o sesji nagraniowej *Overkill*. – Zatrudniliśmy go ze względu na świetne płyty, które zrobił, choćby *Sticky Fingers* Rolling Stones, ale nie mieliśmy pojęcia, jak daje w żyłę. Polecił nam go Gerry Bron, który chyba nawet nie wiedział o jego problemie. Jimmy nie miał żadnego realnego wpływu na kierunek czy brzmienie tego nagrania. Po prostu nas nagrał i zmiksował. Był bardzo łagodny i cichy i szczerze mówiąc, wydaje mi się, że to właśnie przez heroinę. Myślałeś, że słucha, co do niego mówisz, a on robił dzięcioła. Musieliśmy go trącać kijem, żeby się obudził. I częściej się spóźniał, niż przychodził o czasie. Matko, ależ się na niego wkurzaliśmy! Sam więc widzisz, że nie mógł mieć zbyt wielkiego wpływu na brzmienie. Zrobił dla nas dobry album, ale nie wydaje mi się, by wpłynął znacząco na to, jak brzmimy jako zespół”.

Clarke przyznał, że nie zawsze był zadowolony z brzmienia, w które Miller ubierał muzykę Motörhead – co staje się zrozumiałe, jeśli posłuchać wypolerowanych tonów jego późniejszego zespołu, Fastway. „Gdy słucham ich teraz, brzmią fajnie, ale wówczas nie byłem pewien, czy mi się podobają. Producent po prostu tam był, nie wychodził przed szereg, nie dawał o sobie znać, a ja nie zwracałem zbyt dużej uwagi na to, co on tam grzebie. Był dla nas jak garnitur, łapiesz? Zakładasz go i wyglądasz inaczej, a potem zdejmujesz, odwieszasz do szafy i dopóki znowu nie założysz, to sobie tam wisi. Trudno było nawiązać z nim rozmowę, a jak już się udało, nie byłeś pewien, czy w ogóle za tobą nadąża. Z czasem odzywałeś się do niego coraz rzadziej, aż w końcu w ogóle przestawałeś mówić. Ale wykonał dla nas solidną robotę i za każdym razem, gdy teraz słucham tamtych płyt, kurewsko mi się podobają. Powiem ci, że nagrywanie Motörhead to nie jest ścieżka usłana różami. Czy może jest, ale tylko gdy pamiętamy, że nie ma róży bez kolców. Chodzi mi o to, że to bardzo trudny zespół. Trudno go nagrać, trudno zrobić brzmienie, trudno nagłośnić, granie w nim też do łatwych nie należy. Ton w naszej muzyce nadawał ekstremalny bas Lemmy’ego, a ty musiałeś się do tego tonu dostroić. To po prostu niezwykłe i niespotykane. Ale też cholernie ekscytujące”.

„Mam dwa stuwatowe wzmacniacze Marshalla – powiedział mi Lemmy po latach, gdy rozmawialiśmy o jego firmowym brzmieniu pod tytułem »czołg gruchocący czaszki«. – Stare wzmaki lampowe i JMP Super Bass II,

kumasz? Sprzęt chyba jeszcze z lat siedemdziesiątych. Mam cztery paczki, dwie 4x12s i dwie 4x15s, po jednej z każdej strony, zaraz obok podestu perkusyjnego. Ustawienia to presence na godzinie trzeciej, bas na… nie, czekaj, bas jest właściwie wyłączony, ale średnie tony są podkręcone do oporu. Wysokie na siódmą, głośność też na trzecią na obu. A połączone są z przodu, nie z tyłu”.

Powodzenia, jeśli chcesz się przebić przez to gitarą na żywo…

„Rozmawialiśmy o tym, ale to nic nie zmienia – mówił Lem. – Jeśli mam grać z tym moim brzmieniem, to musi się nieść, bo jeśli nie możesz odróżnić basu od gitary, to niezależnie od tonacji czy głośności jesteś w ciemnej dupie i musisz zwrócić się do kogoś o pomoc. U nas od razu słychać, że bas to bas, tylko że bas rytmiczny. Brian Robertson nie mógł strawić mojego brzmienia, wiecznie tylko jęczał, że nie mamy basu i co on ma teraz zrobić. To przecież nonsens, bo na czym niby gram? Na lirze korbowej? Prosił, żebyśmy dostawili drugi bęben basowy. Kwękał, że potrzebny mu bas. Spytałem go: skąd pomysł, że ja chciałem mieć bas?”

Eddie był szczerze rozbawiony, gdy usłyszał tę historię. „Lemmy wcale nie kryje, że nie jest typowym basistą. Ze względu na nowatorstwo to trochę taki Stanley Clarke rock’n’rolla. Uważam jednak, że jest najlepszy, biorąc pod uwagę, jaką potęgę potrafi wykrzesać z tej swojej gitary. To pierdolony Samson, taką ma parę w łapach! Nikt nie gra jak Lemmy. Jest jedyny w swoim rodzaju. I jeszcze śpiewa? Ze świecą takiego szukać”.

Rozprawialiśmy jeszcze chwilę o brzmieniu Motörhead i Eddie przyznał: „Lemmy gra na basie rytmicznie, masz to jego popisowe »grrr«, jakby pan lew przyłapał panią lwicę w łóżku z gachem, a my z Philem musimy jakoś go oswoić i zobaczyć, jak zbudować muzykę na tym warczącym fundamencie. Wyrzygujemy z siebie potężny dźwiękowy bełt pod postacią riffów. Potem słucham tego i zastanawiam się, co do tego dorzucić, żeby było ciekawiej. Nie jest więc tak, że szarpię na gitarze to samo co basista. Często graliśmy bardzo szybko, więc było mi trudniej, ale wydaje mi się, że to właśnie to nadawało tej muzyce smaku. W przypadku każdej piosenki musieliśmy się jakoś odnaleźć, słysząc brzmienie Lemmy’ego. Grałem z Motörhead szmat czasu i ciągle trudziłem się nad jakimś dobrym brzmieniem gitary. To było cholernie trudne, zwłaszcza na scenie. Zmagałem się z tym na okrągło. Phil miał ten sam problem z garami. To nie była kaszka z mleczkiem. I mam wrażenie, że nigdy nie udało mi się ustawić brzmienia dobrze”.

„Phil był potwornie szybki – wyznał Eddie. – Pamiętam, że gdy w 2001 roku robiłem ponowne miksy albumu koncertowego *No Sleep ‘til Hammersmith*, chciałem dorzucić jakieś bonusowe kawałki z innych koncertów. Siadałem w studiu i słuchałem bębnienia Phila, a on robił szerokie przejście na całym zestawie w bardzo szybkiej piosence. I myślę sobie: nie da rady tego domknąć, nie uda mu się, po prostu nie ma bata. A jemu udawało się za każdym razem. Myślę: cholera, w życiu bym nie pomyślał, że mu wyjdzie. Ale on był tak szybki, że zawsze odstawiał takie akrobacje bezbłędnie i wchodził równo w rytm. „Gdy supportowaliśmy Ozzy’ego w Teksasie, grała przed nami na naszym sprzęcie kapela Mountain. Leslie West bierze w obroty moje wzmacniacze, a ja nachylam się do mojego technicznego i pytam: »Kurwa jebana mać, dlaczego ja tak nie brzmię?«. Typ przenosi na mnie wzrok i patrzy, jakby chciał powiedzieć: »Bo ty nie jesteś Leslie West«. Dopiero później uświadomiłem sobie, że to brzmienie zrobił kontrast z basem. Lemmy ma na scenie kilka stuwatowych marshalli z podkręconymi wysokimi tonami i skręconymi dołami. Właściwie nie ma tam basu, więc to jasne, że gitary elektryczne żrą się z jego gitarą basową, bo nadają na tej samej częstotliwości. I z bębnami jest podobnie, znaczy, chodzi mi o to, co powiedział nam kiedyś dźwiękowiec: że jedynymi prawdziwymi dołami w naszej muzyce są właśnie bębny basowe. Z całym szacunkiem dla Lema, bo to właśnie to czyniło nasze brzmienie unikalnym, a życie ciekawym, ale nie było to normalne. Często zastanawiałem się, jak sobie z tym radzi przyjęty na moje miejsce Brian Robertson. Ależ się chłop musiał mozolić! Bo przyszedł do Motörhead z kapeli z dwoma gitarzystami i pięknym, tłuściutkim basem. Wystarczy pierdnąć na struny, a gitara brzmi jak marzenie. Z Motörhead jest inaczej, zapierdalasz na pełnych obrotach, by wydobyć ze sprzętu właściwy dźwięk, który jeszcze powinien pasować do reszty. To było jak szychta w kopalni, jak psia wachta na statku, i to właśnie to przywiodło do zguby oryginalny skład Motörhead. Momentami przysparzało nam to stresu”.

Cały ten jazgot to jeden z powodów, dla których Motörhead zaliczano do punka. Czy zatem to punk nakręcił jakoś popularność Motörhead? „No… tak i nie – odpowiedział Phil. – Eddie nie mógł tego znieść. Lemmy i ja owszem, ze względu na tę specyficzną energię, która napierała na nas wtedy ze wszystkich stron. Ekscytowała mnie, ekscytowali mnie ludzie. Przede wszystkim ludzie. Bo byłem raczej punkiem niż metalowcem, jeśli

spojrzeć na moje ubranie i zachowanie, ale niezbyt lubiłem samą muzykę, bo wydawała mi się za prosta. Nie było na czym ucha zawiesić. Poza tym miałem dwadzieścia cztery czy dwadzieścia pięć lat, a wielu punkowców było nastolatkami lub może ledwo co przekroczyło dwudziestkę. Zresztą nawet nasze równolatki nie były zbyt dobrymi muzykami. Nie chcę się tu chwalić ani wywyższać, po prostu nie lubili tej samej muzyki co ja, mieli zupełnie inny gust. Tak jak mówię, łapałem tę energię i lubiłem tych ludzi, dlatego się z nimi kumaliśmy. Wydaje mi się, że punki lubiły muzykę Motörhead bardziej, niż my lubiliśmy punk. Byliśmy tymi długowłosymi gośćmi, którzy grają głośno i z pazurem, a nie hippisami, których spodziewali się punkowcy. Niektórzy bardzo się zdziwili, gdy nas poznali, bo byliśmy tak samo brudni i szorstcy jak oni, tylko że mieliśmy dłuższe włosy.

*

Wracamy do *Overkill*. Co z inżynierami dźwięku Ashleyem Howe'em i Trevorem Hallesym? Gdzie w tym wszystkim jest ich miejsce?

„Nie bardzo pamiętam Ashleya – przyznał Eddie – ale pamiętam, że to dzięki niemu i Jimmy'emu Millerowi udało się zrobić ten album. Był w tamtym czasie rozchwytywany, a potem, niestety, poślubił jakąś Amerykankę i zniknął ze sceny na zawsze. Jeśli zaś idzie o Trevora, to nagraliśmy z nim płytę *Bomber*. W połowie *Overkill* Ashley przepadł i już się nie pokazał. Szkoda, bo zawsze mieliśmy go za zajebistego gościa, a potem, kiedy zniknął, stał się jeszcze bardziej zajebisty, bo nie był osiągalny. *Bomber* nagrywaliśmy wyłącznie z Trevorem i chcieliśmy nawet zrobić z nim coś jeszcze. Nagraliśmy wspólnie EP-kę *Golden Years*. Pamięć mi szwankuje, ale chyba rzeczywiście tylko on kręcił wtedy gałami. Jimmy Miller raczej nie, bo wrócił już wtedy do Stanów.

O Gerrym Bronie, zapamiętanym na zawsze dzięki obfitującej w atrakcje współpracy z Uriah Heep, Eddie wypowiada się w samych superlatywach. „Był, kurwa, jak pan dyrektor. Rozmawiając z Gerrym, miałeś wrażenie, że rozmawiasz z własnym dziadkiem. Nie chodziło o wiek, tylko o szacunek, który wzbudzał. Darzyliśmy go głębokim szacunkiem, bo umożliwił nam spełnienie marzeń. No i trzymał wszystko w garści. Gdyby kazał nam spierdalać, nie pozostałoby nam nic innego, jak tylko spierdalać. Kiedy się kręcił w okolicy, wszyscy byliśmy bardzo grzeczni. Dopiero po latach

Philowi odjebało po dragach i zaczął wrzeszczeć na jego żonę, chyba nawet groził, że ją zabije. To było w 1981 roku, kiedy już powoli żegnałem się z kapelą".

„Podpisałem kontrakt z Motörhead, bo byli wyjątkowi – wyjawił Gerry Bron w rozmowie z Dmitrym Epsteinem w 2004 roku. – Nie ma drugiego takiego zespołu. Mnóstwo ludzi ich uwielbia! Nie mogę powiedzieć, bym sam słuchał ich pasjami, ale nie ulega wątpliwości, że są świetni w swoim fachu. Kiedy wdrapaliśmy się na szczyt, mieliśmy u siebie Motörhead, Uriah Heep, Manfred Mann i Sally Oldfield. To wykonawcy diametralnie różni, mimo to każdy myślał, że jesteśmy rockową wytwórnią. Powtarzałem do znudzenia: posłuchajcie każdego z nich. Wcale nie są do siebie podobni. Każdy jest inny".

„Nie sądzę, byśmy podpisali papiery z Hawkwind, gdyby nie Motörhead – wyjawia Bron, a my nie możemy nie zauważyć ironii: oto zespół, z którego wyleciał Lemmy, podpisał później kontrakt dzięki niemu. – Nie mogę powiedzieć, by ich muzyka zrobiła na mnie piorunujące wrażenie. Będąc szefem wytwórni, natrafisz w końcu na sytuację, gdy menedżer jednej grupy jest zarazem menedżerem innej. Słuchasz tej drugiej, okazuje się niezła i nie możesz ot tak o niej zapomnieć. Kiedy dochodzisz do tego etapu, nie pasjonujesz się tak już każdym sprawdzanym zespołem, bo muzyka staje się biznesem. Choć nigdy nie straciliśmy na Hawkwind ani pensa, to nie zbiliśmy też na nich kokosów, a więc było po prostu w porządku. W porządku. Gdy prowadzisz wytwórnię płytową i zatrudniasz ludzi, musisz podejmować dobre decyzje biznesowe. Nie możesz rezygnować z ubicia interesu, nawet jeśli nie masz na niego ochoty. Wiadomo, że nie każdy człowiek na twojej drodze okaże się godny zaufania, ale musisz iść naprzód. Moim zdaniem frajda z prowadzenia tego interesu polega na tym, że w każdej chwili możesz natknąć się na kogoś nieznanego, kto zasługuje na sukces, i pomóc mu go odnieść. Większość artystów, których napotkałem na swojej drodze, nie odniosła sukcesu, dopóki nie podpisałem z nimi kontraktu. Nie wydaje mi się, by Motörhead zaszedł tak daleko, gdyby nie podpisał papierów z Bronze. Bo wiesz, dosłownie nikt nie chciał ich u siebie. Starali się o umowę, o wydanie singla, i im się nie udało. Ale nie podpisałbym papierów z drugą kapelą taką jak Motörhead czy Uriah Heep. Chcę robić nowe rzeczy".

Cieszący się powszechnym szacunkiem NWOBHM-owcy z Angel Witch również byli w Bronze. Basista Kevin Riddles twierdzi, że ta wytwórnia to

prawdziwy inkubator różnorodności.

„Po pierwsze: Motörhead to band absolutnie wyjątkowy. Byli i są całkowicie niepowtarzalni. W moim przekonaniu byli pierwszym punkowym zespołem w czasach, gdy nikt jeszcze nie słyszał ani o Ramones, ani o Iggym Popie. Z tym że byli europejską wersją tych punkowych zespołów: nieskomplikowaną, zdeterminowaną, niemożebnie hałaśliwą. Zastanawiam się… Nie powiedziałbym, że czuliśmy się od nich lepsi, ale z pewnością czuliśmy, że się od nich różnimy. I sądzę, że to właśnie dlatego Bronze tak dobrze prosperowała: wydawali tylko rocka, ale to był istny kalejdoskop rockowych artystów. Co jeden to inny. Mieli u siebie takich wykonawców jak Motörhead, Girlschool, Tank, Bernie Tormé czy Barón Rojo z Hiszpanii. Wszyscy byliśmy zespołami rockowymi, ale nikt nie powie, że graliśmy podobnie. Ale Motörhead i tak wyróżniali się spośród nas, byli absolutnie nie do wyjebania”.

Wróćmy do *Overkill*. Na *Limb from Limb* możemy usłyszeć „drugie gitarowe solo” Lemmy’ego.

„Gdy go poznałem, a było to gdzieś w 1969 roku, grał na gitarze rytmicznej – zdradził Clarke. – Cóż… Grał w Sam Gopal’s Dream i uważam, że niepotrzebnie. Przyszedł kiedyś na imprezę, na której jamowałem. Kilku moich znajomych rzępoliło na instrumentach i nagle pojawił się Lemmy ze swoim basistą. Za perkusją posadzili naszego pałkera, i Lemmy grał przez dobre pół godziny same świetne rzeczy na gitarze Fender Jaguar. Już wtedy był znakomitym gitarzystą. Pamiętam, że powiedziałem do kumpla: dobry jest, co nie? Miałem wtedy tylko 19 lat i nie byłem specjalnie pochłonięty imprezowaniem, więc pomyślałem, że wejdę na scenę i trochę pohałasuję, może zagram jakieś solówki. Lemmy, jak już dostał gitarę do ręki, to grał cały czas, pomyślałem więc, że nie stanie się nic złego, jak wytnie jakieś solo na *Limb from Limb*”.

Zapytany o solówki, Eddie odparł: „Mam bluesowe korzenie i kiedy muzyka prosi się o solo, po prostu je gram. – Tym samym zdefiniował jeden z magicznych wyróżników Motörhead: mianowicie że ich metal miał korzenie w bluesie. – A jak już zagram, to zwykle zostaje na nagraniu. Nie ślęczę po nocach i nie układam solówek jak domku z zapałek, nic z tych rzeczy. Siedzimy na próbie, jamujemy, w pewnym momencie po prostu nadchodzi czas i palce same składają mi się do solówki, a zagrany na początku motyw rozrasta się i rozkwita, jakby był żywym tworem. Czasem wymyślę początek albo wpadnie mi do głowy dobry motyw na

zakończenie, ale jak już ogarnie się początek, środek zaczyna żyć własnym życiem. Solówki same wciskają się do piosenki i przeważnie tak się składa, że kiedy już się wcisną, to zostają. Gdybym chciał zmienić coś w solówce, musiałbym zmienić wstęp: wstęp jest arcyważny. Rzecz w tym, że prawie nigdy tego nie robię, bo zawsze czuję, że byłoby mi szkoda tej solówki, która już istnieje. Czasem muszę po prostu zagryźć zęby i się do tego zmusić".

Zapytałem Eddiego o jego ulubione solo na *Overkill*, a on wykrzyknął: „O kurwa, teraz to mi zabiłeś ćwieka! To byłyby te na stronie A: *Overkill*, *Stay Clean* i *Capricorn*. Nie zrozum mnie źle, stronę B też uwielbiam, ale do głowy przyszły mi właśnie te trzy. Kawałek *Overkill* wyszedł kapitalnie. Myślisz, że kończy się w okolicach trzeciej minuty, a potem nagle znowu słyszysz wstęp. A po chwili drugi raz. Uważam, że to było genialne posunięcie. No i ta solówka na finiszu zrobiła numer. Pamiętam, jak puściliśmy to menedżerowi w biurze. Powiedział, że to lekka przesada, że jest za mocne. Odpowiedzieliśmy, że dlatego właśnie ten numer ma tytuł *Overkill!* (Rozwałka). Musimy to tak zostawić, nie tylko ujdzie nam na sucho, ale słuchaczom po prostu urwie łeb! Bo my jesteśmy Motörhead, a to jest „rozwałka"! Dlatego właśnie wolno nam zrobić trzy fałszywe wstępy pod koniec. No, tak naprawdę to dwa wstępy i trzy końcówki. Przypominam sobie też, że gdy słuchaliśmy tej piosenki w studiu, odwiedził nas Gerry, właściciel wytwórni, z żoną, żeby zobaczyć, co tam sobie rzępolimy. Jimmy zapuścił utwór, a my zbieraliśmy żuchwy z podłogi, bo taki był zajebisty. To było świetnie wyposażone studio, z nagłośnieniem, że mucha nie siada, więc podkręciliśmy potencjometr i wszyscy obsraliśmy się na miętowo. Nie umiałem ocenić, czy podobało się panu kierownikowi, ale widziałem, że był poważnie onieśmielony tym, co wylało się z głośników. My uważaliśmy, że ten numer po prostu rządzi. Nikt wcześniej nie nagrał czegoś takiego, nie wzbił się na taki poziom ekstremy. *Overkill* zrywa się z łańcucha muzycznej konwencji tylko po to, by z całej siły walnąć cię prosto w ryj. Podwójna stopa łomocze od początku do końca. To było tak zajebiste, że nie umiem oddać tego słowami. Wciąż mam przed oczami ich miny i zastanawiam się, co też sobie myślą. Bo nie wiem, co myśleli, ale widziałem, że byli zaszokowani".

Rzeczywiście, piosenka *Overkill* miała potężny wpływ na powstanie nowego gatunku muzyki, który z czasem zostanie nazwany thrash metalem. Za sprawą muzycznego blitzkriegu, jakim okazał się ten album i dwa

kolejne, Motörhead stał się największą inspiracją dla autorów pierwszych stricte thrashmetalowych płyt, czyli zespołów z tak zwanej wielkiej czwórki: Metalliki, Anthrax, Slayer i Megadeth. Poważnie, jedyną starszą płytą, od której można by wywieść tę odmianę ekstremalnego metalu, jest chyba tylko *Fireball* Deep Purple.

„Purple nigdy nie kopali po mordzie z taką siłą – klaruje Clarke. – W tamtych czasach producenci wciąż jeszcze chowali bębny za resztą instrumentów. No i wykorzystanie dwóch centrali to był majstersztyk. Ale wiesz, takie rzeczy wychodzą przypadkiem. Phil po prostu rzucił: »Hej, mam dwie centrale, dajcie mi zagrać to tak«. Wcześniej musiał, choćby ze względów finansowych, ograniczyć się tylko do jednej. I to takie drobiazgi, spontaniczne pomysły, nierzadko rzucone od niechcenia, były tymi iskierkami, które później rozniecały pożar".

Skoro jest album, to czas na tournée.

„W trasę promującą *Overkill* zabraliśmy ze sobą na support zespół Girlschool – opowiadał Clarke. – Poznaliśmy się z dziewczynami w West London Pavilion. Na ich widok Lemmy mruknął do mnie: »Zaklepuję gitarzystkę!«, a ja odpowiedziałem: »Ta druga moja!«".

W rzeczy samej, Motörhead i Girlschool doszli do porozumienia na wielu płaszczyznach i krzywiznach, współpraca szybko przerodziła się w wieloletnią zażyłość i partnerstwo, a wpływ Motörhead jest słyszalny na późniejszych płytach tamtego zespołu, składających się zresztą na znakomitą dyskografię. Gasnący Lemmy przyznał później z tęsknotą w głosie, że Kelly Johnson była jedyną prawdziwą miłością jego życia, choć w jego autobiografii stoi jak byk, że była nią inna kobieta, a mianowicie Susan Bennet.

„Wolę nie mówić na ten temat za dużo – wykręcał się Eddie. – Kelly, niech ją Bóg błogosławi, zmarła kilka lat temu. Powiem tylko tyle: świetnie się wszyscy razem bawiliśmy i mam z tego okresu masę ciepłych wspomnień. No i dziewczyny potrafiły grać".

„Większość trasy odbyła się w Wielkiej Brytanii – relacjonuje Doug Smith. – Zrobiliśmy też jakieś koncerty w Europie, ale nie pamiętam dokładnie ile. W trakcie przygotowań ktoś rzucił pomysł, żeby dokooptować do Motörhead jakiś mało znany zespół. Mój kumpel wyprodukował płytkę jednej kapeli złożonej z samych dziewczyn, a ponieważ płyta nie była zła, podsunąłem Girlschool Lemmy'emu, a on odparł: »Dziewczyny na trasie? Czemu nie? Dawaj je tu!«. I tyle. Nie było

żadnego szczegółowego planowania, po prostu z nimi pojechały. Zagrali razem kilka sztuk, a ja je obejrzałem, żeby mieć pewność, że dziewczyny nadążają za bardziej doświadczonym Motörhead. Okazało się, że dawały radę, więc uznałem, że mogą jechać. Z czasem współpraca się zacieśniła i przejęliśmy obowiązki menedżerskie. Pracowaliśmy z Girlschool wiele lat i współpraca przebiegała znakomicie, dopóki wszystkiego szlag nie trafił. No, właściwie to nie trafił, współpraca została zakończona w sposób kulturalny".

Clarke zdradza, co działo się za kulisami: „Impreza na imprezie imprezą poganiała! Wszyscy bawiliśmy się przednio, ale nie lubiliśmy wchodzić na scenę na kacu, więc imprezowaliśmy całą noc, a potem spaliśmy cały dzień. Wieczorem graliśmy koncert, i tak w kółko, pomijając może dwa razy na początku, kiedy popełniliśmy ten błąd, że zabalowaliśmy ciutkę za bardzo. Uroczyście sobie przyrzekliśmy, że odtąd będziemy się pilnować".

Miano najgłośniejszego zespołu w historii to w sumie banał – określano tak choćby Cream, The Who, a później Manowar – ale Motörhead szmat czasu cieszył się opinią cholernie głośnej kapeli.

„Stary, to nie nasza wina – broni się Clarke. – Ja po prostu cały czas próbowałem… usłyszeć, co gram! Żeby to osiągnąć, musiałem cięgiem dostawiać wzmacniacze po swojej stronie, a Lemmy dostawiał kolejne po swojej, a potem Phil się wkurwił i poprosił o większe odsłuchy. Nic dziwnego, że zrobiło się głośno. Nigdy nie wchodziliśmy sobie w paradę, więc jeśli Lemmy chciał dodatkowe wzmacniacze, w porządku, ale ponieważ przykładając ucho do głośnika, nie słyszałem, co właściwie gram, poprosiłem o kilka dodatkowych. W którymś momencie tego wyścigu zbrojeń zaszliśmy o jeden wzmacniacz za daleko i już nikt nie próbował mówić: »Hej, panowie, a może się ściszymy i zaczniemy od początku?«. Okrzyknęli nas najgłośniejszym zespołem na świecie, a myśmy się po prostu, kurwa, nie słyszeli. Bywały takie momenty na scenie, kiedy uszy po prostu odmawiały współpracy. Jakby chciały powiedzieć: »Pierdol się, nie będziemy pracować w tych warunkach«. Nie słysząc nic poza piskiem, musiałem patrzyć Lemmy'emu na gryf, by pokumać, co właściwie gra!"

„Często kłóciliśmy się z Philem o różne rzeczy, a najczęściej – wręcz regularnie – o brzmienie. Nie mogliśmy w tej kwestii dojść do ładu. A ponieważ Phil był perkusistą, miał bardzo krótki lont i szybko się wkurzał. Próbowałem z nim rozmawiać, kiedy nagle jego pięść lądowała na mojej szczęce, a wtedy już nie było wyjścia i musiałem mu oddać. Kilka

razy turlaliśmy się, spleceni w uścisku, w foyer jakiegoś hotelu. Ale ponieważ byliśmy najlepszymi przyjaciółmi, często się potem z tego śmialiśmy. Śmialiśmy się i piliśmy, obaj z pizdami pod oczami. Nie moglibyśmy się na siebie obrazić, w żadnym razie. Nie chcę, żeby to zabrzmiało absurdalnie, ale tak to było. Zrobiliśmy kilka niepotrzebnych głupot, ale nigdy nie przeciągnęliśmy struny tak, by nie chcieć się widzieć na oczy".

Eddie prycha z pogardą w odpowiedzi na pytanie, czy ktoś w zespole nosił stopery. „Posrało cię? Jebać to! Nie było mowy o żadnych stoperach. Ted Nugent to robił. Mówił: »Jeśli gramy za głośno dla ciebie, to znaczy, że jesteś stary!«, a potem wkładał do uszu jebane zatyczki! Jeśli to nie jest hipokryzja, to nie wiem, co nią jest. Choć tak naprawdę lubiłem Teda Nugenta. Byłem jego wielkim fanem. Ten koleś ma zajebistość wpisaną w kartę postaci. Grał tutaj pełno koncertów w latach siedemdziesiątych. To był jeden z jego rynków zbytu, co bardzo mi odpowiadało".

„Od samego początku staraliśmy się być rozpoznawalni jako muzycy", dodaje Eddie, wspominając, że rodzice, dla których już płyty zespołu były zbyt dzikie, pewnie dostaliby apopleksji, gdyby usłyszeli koncert. Zespół Motörhead był jednym z niewielu, który miał w swojej armii zarówno rockandrollowców i metalowców, jak i zatwardziałych pancurów. Można powiedzieć, że spinali mostami brzegi rwących rzek dzięki temu, że wyłamywali się z utartych schematów w sposób, który odpowiadał wszystkim muzycznym outsiderom.

„To był dziwny band. Po prostu robiliśmy hałas, ale robiliśmy go najgłośniej na świecie, a przynajmniej tak twierdzą niektórzy. Nietrudno się więc domyślić, że nigdy nie mieliśmy przyjaciół wśród prawdziwych muzyków i że prawdziwi muzycy nie szanowali nas jako instrumentalistów. Powiesz, że to nie ma znaczenia, ale w jakiś sposób ma. Ma, skoro wszyscy naokoło są zdania, że nie umiesz grać na swoim instrumencie. Pamiętam, jak ktoś – jakiś facet z branży nagraniowej – zadzwonił do wytwórni po moim odejściu z Motörhead i spytał: »Co teraz zrobi Eddie Clarke? Bo gitarzysta, który nie umie grać na gitarze, nie ma chyba przed sobą świetlanej przyszłości«. Kumasz? To tylko pokazuje, jak bardzo… nasze dusze, nasze muzyczne dusze nigdy nie zostały należycie docenione, gdy graliśmy w Motörhead. Zawsze czuliśmy się jak twórcy drugiej kategorii. Trudno to lepiej ubrać w słowa, ale fakt faktem: jest to coś, z czym

musieliśmy żyć, a to z kolei wywierało na nas niemałą presję, nieuchronnie wpędzało w zły nastrój, powodowało rozczarowanie i zawód”.

A potem, po sukcesie *Overkill*, nowi brytyjscy herosi hałasu spłodzili kolejne wysokooktanowe dziecię – płytę *Bomber*.

„Tak, byliśmy na fali, mieliśmy za sobą dwie zabójcze płyty, więc czemu nie mielibyśmy nagrać trzeciej? – mówił Eddie. – Ogarnął nas szał. Cokolwiek zagraliśmy w studiu, lądowało na albumie! Mieliśmy kilka tygodni, które były jak wyrwa w czasoprzestrzeni! O kurwa, posłuchaj tego! O kurwa, posłuchaj tamtego! Tu zagrajmy tak, tu zróbmy tak! I wszystko brzmiało świetnie, ani jednej krzywej nutki. Po tych kilku tygodniach czuliśmy oczywiście pewne zmęczenie, a pod sam koniec ciągnęliśmy już resztkami sił, ale ten kreatywny czas zrodził owoce w postaci *Stone Dead Forever*, *Bomber* i *Lawman*… To było nadzwyczajne przeżycie. Numery płynęły jeden za drugim. Lecimy tym naszym bombowcem, aż tu nagle wskaźnik paliwa pokazuje zero i pikujemy… Ale udało nam się nagrać świetną płytę, która była konsekwentną kontynuacją *Overkill*”.

Rozdział 5
Bomber: „Mieli nas za dewiantów kochających jazgot”

Album *Bomber* ujrzał światło dzienne 27 października 1979 roku i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jest drugą najcięższą płytą nagraną w latach siedemdziesiątych, zaraz po *Overkill*… *Rising Rainbow*? *Stained Class*? *Sabotage*? *Full Speed at High Level*? (Za pozwoleniem, sprawdźcie to). *Portrait of the Artist as a Young Ram* (To też, a chyżo!). Nawet jeśli utarło się, że *Bomber* jest „lżejszy” od poprzednika, i tak jest o piekło cięższy od wszystkich płyt nagranych w tamtym roku przez zespoły z wakatem na posadzie pokrytego brodawkami basisty.

„Dziwne – konstatuje Phil, spytany o uporczywe szufladkowanie Motörhead jako kapeli heavymetalowej, jak również najcięższej w latach siedemdziesiątych. – My postrzegaliśmy siebie jako ni mniej, ni więcej zespół hardrockowy. To nie myśmy się szufladkowali. Myślisz, że ktoś nas o to pytał? Nie wydaje mi się, by ktokolwiek z nas czy z jakiejkolwiek kapeli, która odniosła jakiś sukces, usiadł z kumplami w próbowni i powiedział: »No dobra, chłopaki, będziemy najcięższą kapelą na świecie!«. Znaczy, jak się zastanowić, to pewnie wielu tak właśnie mówi, ale to nie oni tworzą potem najcięższą muzykę na świecie. Żaden taki plan nigdy się nie powiódł. Wszystko powinno dziać się naturalnie. W naszym przypadku tak właśnie było. To ludzie szufladkują zespoły i mówią o nich dobrze albo źle. Słyszałem, jak ktoś kiedyś powiedział, że osoby, które mają talent, nie muszą mówić innym, że go mają, bo to inni im to mówią. Wcale nie założyliśmy sobie, że będziemy grać ciężko. Sądziliśmy, że ktoś mógłby nas nazwać zespołem heavyrockowym czy hardrockowym i wiele by się nie pomylił, ale z pewnością nie staraliśmy się być najcięższym zespołem na świecie. Znaczy, chcieliśmy nim być, ale nie naradzaliśmy się, jak to zrobić. Po prostu wyszło naturalnie. Kiedy pierwszy raz użyto w odniesieniu do nas tych dwóch słów, heavy metal, nie przejęliśmy się tym. Pomyśleliśmy, że to niezłe określenie, taki cięższy heavy rock. Nie przykładaliśmy zbyt wielkiej wagi do tego, jak nas ktoś określi, chyba że komuś przyszłoby do głowy nazwać nas kapelą pinkmetalową albo przemiło-puchato-słoniowometalową. Ale heavy metal? Okej, fajnie, czemu nie”.

Nagrzany amfą i cuchnący piwskiem *Bomber* trafia na sklepowe półki raptem pół roku po premierze *Overkill*. Zaczyna się od splunięcia słuchaczowi w twarz – numer *Dead Men Tell No Tales* nie bierze jeńców, a to przecież dopiero początek. Lemmy w tekście do tej piosenki po raz wtóry przestrzegł producenta albumu przed skutkami zażywania narkotyków. Jimmy Miller do końca życia tkwił jednak w szponach heroiny i w końcu zmarł w 1994 roku w wieku 52 lat.

„Byliśmy z Lemmym zgodni co do tego, że nie ma większego gówna niż heroina – wyjaśnia Eddie. – Lemmy potrafił czasem pisać bardzo mroczne teksty, ale ponieważ ceniłem go jako tekściarza, nigdy nie wchodziłem mu w paradę. Zawsze pokazywał mi słowa do poszczególnych utworów, a ja zawsze uważałem, że są, kurwa, znakomite. Kiedy pracowaliśmy nad *Bomberem*, czasem teksty same wybuchały mu w głowie, wypluwał z siebie kolejne wersy, gdy jamowaliśmy. Pisanie numerów przychodziło nam naturalnie, byliśmy zgrani jak cholera, dlatego ten zespół funkcjonował w tym okresie jak szwajcarski zegarek. W dupie mam, co kto o tym myśli, ta chemia między nami była czymś, czego nigdy nie zapomnę.

„Nie wahaliśmy się nawet dzwonić po policję, gdy w okolicy kręcił się ktoś z herą, ale teraz jest na ulicach więcej hery niż kiedykolwiek – powiedział Lemmy Jebowi Wrightowi. – Próbowaliśmy zamykać ich w pierdlu, choć tam padali ofiarą różnych zboczeńców i zmieniali się w prawdziwych przestępców. Zanim lądowali w kiciu, ćpali po cichu. Tymi, którzy zabijali siebie i innych, byli dilerzy, to oni stanowili prawdziwy problem. Gdyby heroina stała się legalna, można by kontrolować jej skład i pochodzenie i funkcja pośrednika, czyli dilera, straciłaby rację bytu. Zakazy nic nie dadzą, ludzie zawsze będą szukać heroiny i ją znajdować, legalizacja to jedyne wyjście, by jakoś kontrolować to gówno. Nienawidzę tego. Heroina zabiła mi dziewczynę. Ja sam nigdy nie zażywałem, ale jeśli nie da się tego szaleństwa powstrzymać, trzeba je jakoś ujarzmić, a nie da się zrobić tego inaczej niż przez legalizację. Takie jest moje zdanie.

Kilmister wyjaśnia różnicę między morderczą heroiną a swoim własnym narkotykowym bufetem: „Zawsze gdy ktoś zmarł z przedawkowania, to przez heroinę. Nigdy przez fetę, nigdy przez kokę. Zabijała tylko heroina, a ofiary szły w setki. Widziałem to na własne oczy. Nienawidzę hery, bo zmienia cię w zwierzę, a potem wydusza z ciebie życie. Nigdy nie tknąłem tego gówna. Nigdy nawet nie miałem ochoty tego zrobić, bo widziałem, że to trucizna, która okrada ludzi z życia. Oni sami zmieniali się w heroinę;

przestawali słuchać muzyki, zaprzepaszczali swoje marzenia, myśleli wyłącznie o kolejnej działce. Cokolwiek roztacza nad tobą taką kontrolę i sprowadza na ciebie tak wielkie cierpienie, jest dla mnie gównem, które należy omijać szerokim łukiem”.

Jimmy Miller, producent poprzedniego albumu Motörhead, zasiadł za konsoletą również przy *Bomberze*, ale nadał mu o wiele pogodniejsze i bardziej bezpośrednie brzmienie.

„Gdy po raz pierwszy nawiązaliśmy współpracę z Jimmym Millerem, myśleliśmy, że to wielka rzecz – wspominał Eddie. – I poniekąd tak było, bo Jimmy to super gość. Motörhead nie był zespołem, który łatwo kontrolować, bo przez większość czasu chodziliśmy naćpani, a Phil był trudny nawet na trzeźwo. Lemmy był najspokojniejszy i najbardziej opanowany z nas wszystkich. Phil szybko się wkurzał, ja lubiłem sobie pozrzędzić (choć w sumie wszyscy byliśmy marudni) i też mi czasem zdrowo odpierdalało. Jak się tak zastanowić, wszyscy mieliśmy zryty beret. Więc Jimmy nadawał się do tej roboty jak ulał, bo był wzorem opanowania; koleś spokojny jak ciężarówka pełna medytujących tybetańskich mnichów. Po prostu sobie siedział i kręcił gałkami. Czasem był wręcz zbyt spokojny. Pamiętam, jak go kiedyś ochrzaniłem. Ty jebany taki, owaki…! Nie hamowałem się, byłem poważnie wkurzony. Chyba pracowaliśmy wtedy nad solówką w *Capricorn*. Zagrałem solo i podnoszę wzrok, by zobaczyć, co o nim myśli Jimmy, a ten czyta gazetę. Ty chuju jeden, pomyślałem sobie. Wbiłem do reżyserki, aż drzwi wyrżnęły o framugę, gotowy obić mu mordę. Skończyło się na wyzwiskach, i całe szczęście. Jimmy miał mały problem z narkotykami. Czasem przepadał jak kamień w wodę. Pod koniec sesji zdarzało mu się zniknąć gdzieś bez słowa na kilka godzin. A my byliśmy w trakcie pracy, wszystko rozgrzebane na monitorach, siedzimy, czekamy, łazimy w kółko jak ochujały Mandaryn. Gdzie się, kurwa, podział Jimmy? Szukaliśmy go, ale nie mogliśmy znaleźć. Wspominałem już, że przetrząsaliśmy nawet kible i szafki? No to kiedyś o mało nie zerwaliśmy podłogi! Nie mieliśmy pojęcia, że facet siedzi sobie w damskiej toalecie. Po prostu wziął strzała i odleciał na kilka godzin. Spóźniał się, wymawiał się jakimiś zupełnie absurdalnymi historiami. A to musiał pomóc pchać taksówkę na stację benzynową, a to zasnął w autobusie i przegapił przystanek, potem, gdy chciał wrócić, wsiadł do złego autobusu i wylądował chuj wie gdzie. Nie raz i nie dwa czekaliśmy na niego godzinami. Ale lubiliśmy go, był typem takiego dostojnego starszego pana.

Darzyliśmy gościa szacunkiem ze względu na jego osiągnięcia, nagrane płyty i tak dalej, ale współpraca z nim nie należała do łatwych. Koleś był Amerykaninem, miał imponującą aparycję, ale niech mnie diabli, czasem chcieliśmy urwać mu ten jego sędziwy łeb”.

Wracając do *Bombera – Lawman* to kawałek na styku heavy metalu i bluesa, co właściwie nie jest zaskoczeniem, bo głośność i groove to wyznaczniki Motörhead, nie wspominając już o bluesowych korzeniach chłopaków.

„No, może nie tyle bluesowych – poprawił mnie Clarke (który nagrał przecież bluesowy album *Make My Day*, brzmiący momentami jak nagrania Gary’ego Moore’a) – ile rhytmandbluesowych. No wiesz, klimaty Yardbirds i tych wszystkich lokalnych angielskich zespołów. Jak mówiłem, uważam się za przedstawiciela trzeciego pokolenia bluesmanów, podczas gdy Stonesi i Yardbirds to drugie pokolenie, bo zrzynali na potęgę ze starych mistrzów. A ja zrzynałem ze Stonesów i Yardbirds, a więc inspirowałem się muzyką, która była owocem starszych inspiracji, nie zaś samym oryginałem. Heavy metal pojawił się o wiele później. Płyta *Five Live Yardbirds* była bardzo rockowa, niektóre numery brzmiały ciężko, miały te narastające partie, mocne refreny i tym podobne. Wyrosłem na tym, a to był przecież początek heavy metalu. Byli głośni i nie bali się dawać czadu”.

Mamy więc bluesowy riff w *Lawmanie*, ale też bluesową solówkę rodem z muzycznych dokonań Tony’ego Iommiego, człowieka odpowiedzialnego za nieliczne bluesowe tony na płytach Black Sabbath. Co ciekawe, ten sam feeling powraca w trzecim kawałku zatytułowanym *Sweet Revenge*, który zaprawia bluesa mułem Missisipi i nadaje mu smolistą barwę czarnej kawy.

„Zgadza się, jest tego trochę w solówce i w riffach – potwierdził Eddie, gdy szukaliśmy wspólnie bluesowych naleciałości w dźwiękach Motörhead. – Lemmy i ja dorastaliśmy, słuchając takiej muzy. On wielbi Little Richarda, a to są późne lata pięćdziesiąte, natomiast ja zacząłem przygodę z muzyką w roku 1962, może 1963. Lemmy zawsze uważał nas za zespół rockowy. A ja zawsze uważałem nas za zespół metalowy”.

To rozróżnienie jest bardzo istotne, być może stanowi jeden z powodów, dla których tak wiele osób pokochało Motörhead – ten wysmakowany balans między miażdżącą, bezkompromisową ciężkością i czymś znajomym, zakorzenionym w tradycji, osłuchanym. Eddie sugeruje, że jego interpretacja twórczości drugiego pokolenia bluesmanów jest bliższa

stawiającemu pierwsze kroki hard rockowi niż w przypadku Lemmy'ego. Wystarczy dodać do tego tygla inspiracji Phila Taylora, z jego wyglądem, postawą i temperamentem, a powstanie mikstura, którą bez popitki łykną nawet zatwardziali punkowcy.

„Wiedziałem doskonale, że on robi wszystko po swojemu – rechotał Clarke, spytany o grę Phila, zwłaszcza specyficzne posykiwanie hi-hatu. – Lemmy darł się na niego na próbach: »Może byś tak zagrał prosty rytm cztery na cztery?«. A ja patrzę na nich i myślę: no cóż, moim zdaniem to brzmi całkiem fajnie, Lemmy. Więc zostawialiśmy te zagrywki Phila, choć wiem, że zdaniem Lema Phil był jakiś inny. Kiedy opisuję Phila innemu perkusiście, zawsze mówię, że gra mniej więcej jak Mitch Mitchell albo Keith Moon. Po prostu nie lubił grać na cztery, jak John Bonham czy Mikkey Dee, który teraz obsługuje perkusję w Motörhead. Phil grał po swojemu, doskonalił swój własny styl. Podsuwałeś mu motyw, a on go dopełniał swoimi bębnami. Grał coś więcej niż tylko standardową rockową łupankę".

Kolejny na liście jest kawałek *Sharpshooter*, który może stanowić brakujące ogniwo łączące Motörhead z punkiem; numer wyrywa słuchacza ze strefy komfortu i defenestruje go ciężkim roboczym buciorem, popychając prosto do przelewającego się rynsztoka w brudnym zaułku. W locie mamy dość czasu, by uderzyło nas podobieństwo tego utworu do ponaddźwiękowej surowicy wylewającej się z dwóch pierwszych płyt grupy. Ten bezpośredni atak zatytułowany *Sharpshooter* jest odbiciem całego albumu w mikroskali – tu wszystko jest dosadne i bezpośrednie. W odróżnieniu od *Overkill* piosenki zamieszczone na *Bomberze* przed zarejestrowaniem nie zostały przetestowane na koncertach.

„Sesja nagraniowa drugiej płyty zaczęła się na przełomie października i listopada 1978 roku – opowiadał Eddie. Daje to pewne pojęcie o tym, w jakim tempie pracował zespół w tamtym okresie. – Chcieliśmy tą drogą zdobyć kontrakt z Bronze. Pracowaliśmy całe święta, a *Overkill* wyszedł chyba w marcu czy kwietniu 1979 roku. Jak więc widzisz, był to proces dość czasochłonny, a nie zapominaj, że niedługo potem wyruszyliśmy w trasę z Girlschool, z której wróciliśmy w okolicach Wielkanocy. Tak, to musiała być Wielkanoc, bo pamiętam, jak siedziałem na dupie, rozmyślając, jak cholernie nudna jest Wielkanoc. Jest Wielki Piątek, potem sobota, niedziela i poniedziałek są dniami wolnymi. Kumasz? Żadnego imprezowania. Czułem się udupiony. Snułem się po domu, wybiegając

myślami do trasy. Ostatnia udała się znakomicie, w dużej mierze dzięki dziewczętom z Girlschool. Bo wiesz… Albo nie, dość o tym”.

Reszta roku okazała się równie pracowita. „Latem zagraliśmy na kilku festiwalach, a potem wytwórnia oświadczyła, że chce kolejnego albumu – relacjonował Clarke. – No cóż, my też przebieraliśmy nogami. Nagranie *Overkill* było jak skok przez przepaść, ale kiedy już wylądowaliśmy bezpiecznie po drugiej stronie, pisanie *Bombera* poszło jak z płatka. Weszliśmy do próbowni i strzelaliśmy riffami jak z armaty. Byliśmy na fali, czy też raczej: rozpaleni do czerwoności. Szybko napisaliśmy piosenki, a potem równie szybko zarejestrowaliśmy je w studiu z Jimmym Millerem, no i zrobiliśmy też mały skok w bok do Olympic na potrzeby *Step Down* i chyba jeszcze jednego kawałka, o ile mnie pamięć nie myli. Gwoli ścisłości, najpierw zadzwoniliśmy do Roundhouse, ale wszystko mieli zabukowane. Chyba Uriah Heep nagrywali coś w tym czasie. Nie chcieliśmy czekać, więc poszliśmy do Olympic. Pracowaliśmy tam już wcześniej, miksowaliśmy pierwsze nagranie dla Chiswick. Ja nagrywałem tam jeszcze z Knightem. Olympic było bezkonkurencyjne, decydowali się na nie Zeppelini, Hendrix, Stephen Stills, czyli wszyscy giganci z lat sześćdziesiątych. Poza tym Generation X, nawet Billy Idol tam wpadł między nagraniami w innym studiu. To był świetny facet, prześmieszny. Powiem ci, że trochę się tam nas bali. I wspominałem już, że inni muzycy nie uważali nas za muzyków? Mieli nas za lubujących się w jazgocie wykolejeńców, wręcz nas unikali. Sting nie zajrzałby do nas, żeby powiedzieć: »Cześć, jak leci!«. Ludzie nas unikali, nasze listy gości świeciły pustkami, bo nie mieliśmy kogo wpisać”.

„Mnie tam nie przerażał – ręczył Phil Taylor zapytany o groźny, skórzano-ćwiekowy image zespołu. – Szczerze mówiąc, ten motocyklowy wizerunek nie był przypadkowy, wziął się stąd, że Lemmy w którymś momencie skumał się z motocyklistami. Ja i Eddie nie znaliśmy ani jednego. Ale kiedy dołączyliśmy do Motörhead, Lemmy mieszkał w jednym londyńskim squacie z Hells Angels, z którymi poznał się jeszcze za czasów Hawkwind. Zatem to z tego wynikł ten nasz image. Nie utrzymywaliśmy z motocyklistami przesadnie ścisłych kontaktów, nie fotografowaliśmy się razem, nie jeździliśmy na motorach. Nikt z nas nie twierdził, że jeździmy. Po prostu wyglądaliśmy jak motocykliści. Bo jeśli w tamtych czasach nosiłeś skórzaną kurtkę, każdy zakładał, że prujesz szosami na harleyu i sprzedajesz dragi, czy co tam”.

„Phil ma rację – przyszedł koledze w sukurs Eddie. – Nigdy nie utrzymywaliśmy, że jesteśmy motocyklistami”.

To oświadczenie jest bardzo wymowne; zespołowi łatwo byłoby pozować na Hells Angels, ale nie zrobili tego, konsekwentnie krocząc własną drogą i nie przejmując się pozorami. Takie zagranie byłoby poniżej ich godności. Niemniej Doug Smith sugeruje, że stosunki Motörhead z Hells Angels były nieco cieplejsze, niż przyznaje zespół: „Kumaliśmy się z nimi i mieliśmy przez to trochę problemów. Musiałem rozlokować chłopaków w różnych hotelach, żeby Aniołowie ich wszystkich nie znaleźli. Akurat wtedy moja żona zaszła w ciążę, a większość personelu w moim biurze była płci żeńskiej. Powiedziałem więc członkom zespołu, że musimy dojść z nimi do jakiegoś porozumienia i trzymać się od nich z daleka, dopóki sprawa nie przycichnie. Doszło między nimi do jakiejś awantury, w którą nie miałem zamiaru się mieszać. Musiałem wtedy lecieć do Stanów i bardzo się martwiłem: właśnie spodziewaliśmy się dziecka, do tego moja żona była najważniejszą pracownicą w biurze. Aniołowie potrafili być… no cóż. W sprawach biznesowych ich oficjalnym rzecznikiem był Marco. Przyszedł do nas w imieniu całej hordy, powiedział, czego chcą i jak mają zamiar to dostać”.

„Nie zrozum mnie źle, nie mam nic przeciwko motocyklistom – zapewniał Phil – ale nie wydaje mi się, byśmy byli bardziej zżyci z nimi niż, dajmy na to, z robotnikami. Żaden z nas nigdy nie miał motoru. Znaczy, ja jeździłem kilka lat na hondzie 250, ale to nie znaczy, że byłem motocyklistą. Z całą pewnością znaliśmy sporo Aniołów, niektórzy nasi techniczni się do nich zaliczali, poznaliśmy ich swego czasu mnóstwo. Byli w porządku. Taki mieli styl życia i się go trzymali. A nasza muzyka zdawała się do niego pasować. Wielu z nich mówiło mi, że trafiają do nich nasze teksty. Możesz się nie zgodzić, ale ja uważam, że teksty piosenek, ktokolwiek by je napisał, można interpretować na milion różnych sposobów. Wszystko zależy od tego, kim jesteś i przez co przeszedłeś. Ta sama piosenka może znaczyć co innego dla różnych ludzi”.

Image czy nie, w rozmowie z Robbim Millarem w 1981 roku Phil przyznał, że Motörhead srogo zbierał po łbie za swój wizerunek. „Nie wydaje mi się, by na nasze koncerty w Londynie przychodzili jacyś muzycy. Nie wiem czemu. Czyżby się bali Hells Angels? W każdym razie gwiazdy rocka z jakiegoś powodu od nas stroniły. Niedawno zrobiliśmy srogą balangę i nawet ci ludzie, którzy zwykle nas do siebie zapraszali –

chłopaki z Thin Lizzy, The Police – nie przyszli! Nie sądzę, żeby wciąż się nas bali, ale chyba nie po drodze im z innymi, tymi obskurnymi, łypiącymi spode łba bywalcami naszych imprez”.

Trudno się dziwić. Już brutalne brzmienie debiutu sprawiało wrażenie, jakby Motörhead chciał rozwalić całą muzykę w drobny mak. W tym sensie od zawsze było im po drodze z punkiem, ale to oni sprawiali wrażenie, jakby rzeczywiście mogli tego dokonać, bo nie mieli nic do stracenia. I tak nie lubił ich nikt poza niewykształconymi brudasami – a kogo obchodzi zdanie niewykształconych brudasów?

„Pojawiliśmy się w dobrym miejscu i dobrym czasie, dzięki czemu udało nam się trafić z naszym przekazem do pewnej niezagospodarowanej dotąd grupy odbiorców – mówi Eddie. – Naprawdę nie mieliśmy nic do stracenia, a nasi fani identyfikowali się z tym podejściem, bo jechali na tym samym wózku. Nigdy się nie sprzedaliśmy, wielu ludzi braliśmy pod włos, ale przynajmniej byliśmy szczerzy. Tęsknię za tymi czasami. Wtedy wszystko było prostsze. Wydaje mi się, że życie jest fajniejsze, kiedy czasem bywa trudne. Przeżyliśmy wspaniałe lata, graliśmy dużo dobrej muzyki. To był dobry czas na to, żeby grać w zespole. Myślę, że mieliśmy wiele szczęścia. Ale gdybyś mi wtedy powiedział, że będziemy grać ze sobą do usranej śmierci, pewnie prychnąłbym śmiechem”.

„Z determinacją parliśmy naprzód, na przekór wszystkiemu – odpowiedział Lemmy na pytanie o upór zespołu. – Gdybyśmy robili to dla kasy, już dawno by nas nie było. Gdybyśmy robili to dla wyników sprzedaży, już dawno dalibyśmy sobie spokój. Ale nie dlatego robimy to, co robimy. Jestem lojalny tylko wobec dobrej zabawy, resztę mam w dupie. Rock’n’roll to ma być zabawa, taka jest idea tej muzyki. Jeśli nie sprawia mi to przyjemności, czemu miałbym to robić?”

*

Sharpshooter to opowieść nie tyle o wojnie, ile o trudach bliżej nieokreślonego snajpera. Otwierająca salwa złożona ze *Sweet Revenge*, *Lawmana* i *Dead Man Tell No Tales* stanowi zbiór obserwacji na temat ciemnej strony życia, nawet jeśli w *Lawmanie* największym wrzodem na tyłku autora jest policja. A jednak Lemmy uważa się za bohatera pozytywnego. „To taki żarcik – opowiadał z uśmiechem. – Nikt nie jest aż tak zły, nie? Bycie draniem z prawdziwego zdarzenia to robota na pełny

etat, w dodatku kosztowałoby cię to masę szmalu. – Pomimo wszystkich tych opowieści o zdradzie i fałszu, które napisał, uważa się za człowieka honoru. – Tak, jestem człowiekiem honoru. Bo jedyną rzeczą, którą możesz zabrać do grobu, jest właśnie twój honor. Jeśli się sprzedasz, jesteś udupiony. Tak przynajmniej uważam”.

Następny w kolejce jest *Poison*, jeden z lepszych heavymetalowych klasyków na tej płycie, opatrzony zapadającymi w pamięć tekstami Lemmy’ego, który, jak zdradził Fast Eddie, i w tym przypadku pozostawał wierny świętej tradycji szukania inspiracji w sraczu. „Wychodził uwolnić orkę i wracał z pomysłem. Kiedy nie mógł czegoś ubrać w słowa, mówiliśmy mu: »Lem, idź posadzić klocka, to samo się napisze. Zaszyj się na porcelanowym tronie, podumaj nad życiem«. Czasem zamykał się w pokoju obok i otwierał piwo, to również było dobre remedium na blokadę twórczą. Wtedy dosłownie srał tekstami. Taki już był, ten nasz Lemmy. Ja czasem miałem podobnie z pisaniem riffów. Mówiłem: »Lem, zróbmy coś takiego w *Sharpshooterze*, co?«. On odpowiadał: »Dobra, to brzmi świetnie«. Grał motyw, a po chwili podłączał się Phil. W tym momencie piosenka była już w połowie zrobiona. Kiedy ktoś z nas mówił: »A może zagrajmy to?«, zaczynał się wyścig, a ponieważ byliśmy zgrani jak cholera, dobiegaliśmy do mety w tym samym czasie. Proces pisania tekstów przez Lema wyglądał podobnie: otwierał piwko w pokoju obok i po piętnastu czy dwudziestu minutach wracał z gotowym tekstem. »Hej, macie tu brudnopis«. »Ty, Lem, to jest zajebiste!«”.

Tekst do *Poison* stanowi artystyczne, a przy tym pełne jadu i w gruncie rzeczy smutne rozliczenie Lemmy’ego z nieobecnym ojcem, którego obwiniał za wszystkie trucizny toczące jego życie. Były pastor sam w sobie jest jak trucizna, którą zwalczyć mogą tylko inne trucizny, a tych w życiu pozbawionego męskiego wzoru do naśladowania Lemmy’ego było mnóstwo.

„Czasem piszę w trasie – zdradziła czarna owca rock’n’rolla w rozmowie o inspiracjach i procesie twórczym. – Kiedy siedzę parę godzin w busie i nudzę się jak mops, przychodzą mi do głowy kolejne wersy, więc je zapisuję. Niestety w studiu, gdy siedzisz nad konkretnym numerem, okazuje się, że nie zawsze pasują. Czasem nie mam pojęcia, skąd się, kurwa, biorą. Tekst do *Orgasmatrona* napisałem przez sen. Obudziłem się z pierwszym wersem dźwięczącym w głowie. Zapisałem go w notesie i wróciłem do łóżka. Nie możesz ot tak postanowić sobie, że teraz

usiądziesz na dupie i nie wstaniesz, dopóki nie napiszesz tekstu. To tak nie działa. Zawsze walają mi się po mieszkaniu świstki z pojedynczymi wersami. Mimo wszystko zwykle piszę teksty już w studiu, gdy słyszę tykanie zegara. Powstają na ostatnią chwilę, ale wierz mi, piszę je w maksymalnym skupieniu. Mam dość bogate słownictwo. Zawsze lepiej mi się pisało, gdy czułem nad sobą bat. Nie wiem czemu. Na początku kariery było tak dlatego, że byliśmy biedni jak mysz kościelna. Musieliśmy pisać szybko, bo kolejny zespół już czekał na studio".

Jedynym sposobem na zarobienie kilku groszy były wówczas koncerty, choć często zdarzało się chłopakom grać za drobne. Większość zespołów za najbardziej uciążliwą część procesu nagrywania płyty uznaje moment, w którym trzeba uiścić rachunek za studio. Panowie z Motörhead bardziej martwili się o to, że siedzenie w studiu odciąga ich od grania na żywo, kiedy mogli liczyć na jakiś zarobek.

Wczesne utwory Lemmy'ego traktują o życiu na śmietniku społeczeństwa. Niedługo później w jego tekstach zaczęła dominować wojna, ale to nie zmienia faktu, że stale przewijającym się w nich tematem jest bycie oszukanym i wykiwanym. Ulubione motywy Lemmy'ego to konflikt człowieka z drugim człowiekiem, leżąca u jego podstaw niedojrzałość, a także skłonność do stosowania manipulacji i machinacji, w tym do wbijania noża między łopatki niczego niespodziewającym się bliźnim.

„Zawsze pisałem o niesprawiedliwości, o skurwionych politykach – rechotał Lemmy. – Na każdym albumie dedykuję tym skurwysynom kilka linijek. Reszta to *sex, drugs and rock'n'roll*… przeważnie. Ale chyba najwięcej miejsca poświęciłem niesprawiedliwości. Temat wojny, seksu, mordu i grania w kapeli przeważa w moich tekstach od lat".

Zapytany o lekcję, jakiej mógłby udzielić stary wilk młodym, zakładającym zespół szczeniakom, Lemmy odpowiedział bez zastanowienia: „Czytajcie, co jest zapisane drobnym druczkiem, i nigdy nie ufajcie organizatorom".

Przekładamy oryginalny winyl *Bombera* – niebieski, jeśli macie wydanie brytyjskie (Eddie: „Nigdy nic nam nie mówili; wydali to na niebieskim, potem, kurwa, na złotym winylu, nawet na zielonym. Bronze było gotowe na wszystko, byle sprzedać płytę"). Pierwszym wcinającym się w uszy numerem jest trójkowy, jeśli oceniać w skali szkolnej, hymn pod tytułem *Stone Dead Forever*, kolejny bękart metalu i rocka opatrzony

charakterystycznym sykliwym hi-hatem Phila. Na pytanie, co dzieje się z człowiekiem, który po wsze czasy jest martwy jak kamień, Lemmy opowiedział tak: „Pojęcia nie mam, ale jakoś nie czekam specjalnie na śmierć, wiesz? Ludzie spędzają całe życie na myśleniu o tym, jak uniknąć śmierci. Nieustanne myślenie o śmierci to chyba cholernie dołująca sprawa, nie sądzisz? Nie zrozum mnie źle, śmiertelność nie jest dla mnie obcym tematem. Nie urodziłem się wczoraj i w Świętego Mikołaja też już nie wierzę.

„Riff w *Stone Dead Forever*, ten zjazd po akordach, to coś co robisz, gdy po raz pierwszy bierzesz gitarę do ręki – opowiadał Eddie. – Grasz to, a potem grasz na tym solówkę, bo to łatwy motyw. Następujące po sobie dźwięki są coraz niższe. Gdybym miał podać kontekst, wspomniałbym chyba o jednej piosence z początku lat sześćdziesiątych, *Fortune Teller*. *Stone Dead Forever* to był jeden z tych kawałków, które zrodziły się z zaprezentowanego spontanicznie riffu. Pamiętam, że zagrałem kilka motywów, a potem przysiedliśmy nad tym numerem i przez jakiś kwadrans staraliśmy się nadać mu ciekawy kształt. Gdy Lemmy zaczął śpiewać, piosenka ogarnęła się sama”.

Pisanie utworów przebiegało zrywami, pomiędzy okresami krótkotrwałego pijaństwa. Chłopaki wypracowały sobie określony rytm, ponieważ miały świadomość, że im szybciej uwiną się z płytą, tym szybciej wyruszą na trasę.

„Było nas trzech, w każdym z nas jedna krew – chichotał Eddie – bo wszyscy piliśmy i ćpaliśmy to samo, więc nasze grafiki trzeźwości wyglądały bardzo podobnie. Zaburzało je jedynie to, że ja i Phil piliśmy szybko. Najpierw wciągaliśmy kreskę, a potem chlaliśmy na umór. Tymczasem Lemmy, stary wyga, kontrolował alkohol, nie spieszył się z kolejnym piwem. Dlatego gdy my z Philem leżeliśmy na ziemi pijani w pesteczkę i styrani bijatyką, Lemmy bez trudu trzymał się na nogach i czasem nawet dogrywał wokale. Widzisz więc, że w przypadku moim i Phila okresy aktywności twórczej były często przetykane imprezowaniem i odsypianiem, a Lemmy nie raz i nie dwa zarywał noc. Kiedy koncertowaliśmy regularnie, przysparzało nam to pewnych problemów, bo Lemmy potrafił nie kłaść się spać przez trzy, nawet cztery dni, po czym nagle robił się senny i po prostu musiał odespać. Gdy graliśmy w Bingley Hall, zemdlał pod koniec koncertu i nie mogliśmy zagrać bisów, bo był

zupełnie rozmontowany. Postanowiliśmy więc bardziej się kontrolować. Musieliśmy zacząć na siebie uważać”.

„Jak chlam, nie wdaję się w kłótnie czy bójki – zarechotał Lemmy, zapytany o swoje zalety. – Przynajmniej tyle. Nie znoszę tych pijaków, co to po trzech piwach drą japę, że mogą się bić z każdym. Nudne to i głupie. Moje kolejne mocne strony to wytrwałość i wiara w to, że człowiek jest z natury dobry, choć równocześnie straszny ze mnie cynik: jestem przekonany, że wszyscy jak jeden mąż siedzimy w sklepowych wózkach i jedziemy do piekła. – Jeśli zaś chodzi o przymioty ducha pomocne w studiu, Lemmy rozwiał wątpliwości: – Bezlitosna determinacja. Ja akurat mam robotę, którą szczerze lubię, więc jestem jakby na uprzywilejowanej pozycji, no nie? Bo większość ludzi przez całe życie musi zasuwać w pracy, której nie znosi”.

Nasi bohaterowie musieli się więc nauczyć, jak być produktywnymi – kiedy pracować, a kiedy odpoczywać.

„Kiedy byliśmy najbardziej produktywni? – zastanawiał się Eddie. – W trakcie sesji *Bombera* uprzytomniliśmy sobie, że zapieprz do szóstej rano to strata czasu. Bo kładziesz się spać, myśląc, że wszystko brzmiało świetnie, a potem wstajesz, słuchasz i ręce ci opadają. Wtedy musisz nagrywać wszystko od początku, bo okazało się, że byłeś tak zmęczony, że nagrałeś szajs i nawet się nie zorientowałeś. Narzuciliśmy więc sobie reżim, który zakładał koniec nagrywania około północy, może o pierwszej nad ranem. Następnego dnia wstawaliśmy około południa, czasem bliżej trzynastej, jedliśmy jakieś śniadanie, a do roboty braliśmy się koło piętnastej. Czekaliśmy, aż raczy pojawić się książę Jimmy Miller, co było najtrudniejszym do zrealizowania punktem harmonogramu. Wypijaliśmy po kilka browarów, a w międzyczasie wsuwaliśmy jakiegoś burgera. Feta, piwo, potem znowu trochę fety i tak dalej. Ale na spokojnie, bez szaleństw, normalne ilości. Wtedy robota szła jak z płatka”.

Drugi kawałek na stronie B *Bombera* nosi tytuł *All the Aces*. To kolejny ostry jak żyleta heavymetalowy numer o morderczej strukturze melodycznej i wyrafinowanym riffie głównym. Tytuł, jak zresztą wiele innych, czy to na *Overkill*, czy na tym albumie, podkreślał wizerunkowy sznyt Motörhead, zespołu, który przechodził od image’u lokalnego londyńskiego opryszka do archetypicznego oprycha-kosmopolity, który gotów jest awanturować się zawsze i wszędzie bez względu na okoliczności. Lirycznie Lemmy idzie tropem nakreślonym przez *Stone*

Dead Forever, a zatem tematem tekstu jest korupcja na szczytach przemysłu muzycznego. Tym razem obeszło się bez pogróżek, ale i tak bohaterom dramatu srodze się obrywa.

Następny sztos nosi tytuł *Step Down*. To kolejny numer w duchu *Lawmana* i *Sweet Revenge*, ale nie tak oczywisty jak one. „Początkowo nazywał się inaczej – wyjaśniał Eddie. – Zrobiliśmy jedną bluesową piosenkę, ponieważ uznaliśmy, że przydałby się na płycie numer w średnich tempach. Gdy Lemmy zaczął śpiewać, to szczerze mówiąc, nie byłem przekonany, czy jego barwa głosu do niej pasuje. »Może ja bym zaśpiewał?«, zapytałem, uznawszy, że mój głos sprawdzi się lepiej. Nie miał nic przeciwko. Zaśpiewałem więc i chłopakom się spodobało. Cieszę się, że pozwolili mi trochę się powydzierać, bo urozmaiciło to album. Żaden ze mnie Freddie Mercury, ale chyba wyszło nieźle. Wcale się nie pchałem przed mikrofon, ale kto wie, może zespół by na tym zyskał, gdybym więcej śpiewał? Może sam przekonałbym się do śpiewania? Na początku zastanawialiśmy się, czy to nie ja powinienem być wokalistą, ale nie czułem się na siłach. Później robiłem to okazjonalnie, żeby odciążyć Lema. Lemmy zapierdalał na scenie jak motorek. Nie chciałem, żeby cały czas robił wszystko”.

Następny w kolejce jest punkowo-metalowy walc zatytułowany *Talking Head*, w którym Phil wychodzi z siebie, a Lemmy i Eddie próbują nadążyć. „Lemmy powiedział mi kiedyś, że *Talking Head* tak dało mu się we znaki, że przez trzy tygodnie dzwoniło mu w głowie – śmiał się Eddie. – Wiem dokładnie, co miał na myśli. To jedyny utwór, przy którego nagraniu naprawdę wypruwaliśmy sobie żyły”.

Rzeczona piosenka jest wcale miła dla ucha i stanowi pełnowartościowy utwór. Ale z drugiej strony to zapchajdziura przed finałem, czyli wieńczącym album utworem tytułowym. Bas Lemmy’ego jest w *Bomberze* wręcz obezwładniający, Eddie wycina na gitarze aż miło, raz po raz podrzucając słuchaczom różne smakowite muzyczne kąski, perkusja toczy się jak walec, a piosenka wdziera się do uszu i zapada w pamięć dzięki zgrabnie odegranym hakom, przejściom i do bólu prostemu refrenowi. *Bomber* mógłby spokojnie znaleźć się na płycie The Damned z tego samego roku, *Machine Gun Etiquette*. Punkowa energia i spowijający ją buntowniczy duch tylko dodają pikanterii heavymetalowej bazie.

Tytułowy utwór to opowieść o okropności wojny, próba odarcia jej z romantycznej otoczki, którą obrosła. Mimo to nie sposób nie zauważyć,

że brzmienie *Bombera* jest w stosunku do brzmienia *Overkill* pogodniejsze, a niektórzy ośmielają się nawet twierdzić, że lżejsze.

„Takie jest moje zdanie. – Eddie plasnął dłonią w stół. – Był to dla nas krok naprzód, porównywalny do tego, jakim było wydanie drugiej płyty. *Bomber* jest czystszy i ostrzejszy. *Overkill* był mroczny, co zresztą wcale mi nie przeszkadzało, ale zarazem jakiś taki brejowaty, i nigdy nie wiedziałem dlaczego. Na *Bomberze* gitary zostały wysunięte do przodu, cała płyta jest skupiona właśnie na nich, ponieważ tym razem to ja prowadziłem szarżę swoimi riffami. Waliłem z gitary do wszystkiego, co się ruszało".

Choć zwykle dyskusja o brzmieniu Motörhead kręci się wokół wwiercającego się w mózg basu Lemmy'ego, Eddie również dorzucił do niego swoje trzy pensy. „Owszem, choć nie zmodyfikowałem go zbytnio na potrzeby tej płyty. Grałem, jak zwykle, na moich marshallach oraz na les paulu i stracie – to były moje dwie ukochane gitary. Lubiłem używać obu przy rejestrowaniu ścieżek rytmicznych. Miałem więc dwie osobne gitary, lewą i prawą. Kiedy nagrywasz podwójną ścieżkę, uzyskujesz bardzo dobry dźwięk, który u mnie był wypadkową połączenia tonów les paula ze stratem. Później, już będąc w Fastway, obydwie ścieżki nagrywałem na les paulu i zauważyłem, że nie udało mi się uzyskać tego efektu, co na płytach Motörhead. Wyszedł mi fajny, bogaty, mięsisty, ciepły i bezpośredni dźwięk, ale to brzmienie Motörhead było całkowicie unikalne – obleśne i obskurne, dalekie od tego przytulaśnego ciepełka, które słyszałem w numerach Fastway. Z les paula korzystałem chyba głównie przy solówkach, choć pamiętam, że wyciąłem też kilka na stracie. Teraz nie odróżniłbym już jednych od drugich. Nie mogłem się dogadać ze stratem, który czasem brzmiał zbyt brudno. Znaczy, lubiłem brud, ale chciałem też, by było ciężko, a strat czasem brzmiał płasko. Wtedy uciekałem się do les paula. Czystsze brzmienie *Bombera* w stosunku do poprzednika może być zasługą inżyniera dźwięku Trevora Hallesy'ego lub Gerry'ego Brona, który wydał takie zalecenie za naszymi plecami".

Ach, oczywiście, Gerry Bron, człowiek legenda, miał styczność z Motörhead, choć głównie zajęty był moszczeniem grzędy swojej monolitycznej kurze znoszącej złote jaja, zespołowi Uriah Heep. Eddie uchylił rąbka tajemnicy okrywającej tę tajemniczą postać za wielkim biurkiem.

„Gerry, nasz Wielki Szef, był w porządku. Wiesz, nie gadaliśmy z nim zbyt często, był w końcu szefem wszystkich szefów, my zaś robaczkami

pełzającymi u jego stóp, ale czasem wpadał nas posłuchać. Pamiętam, że kiedy robiliśmy *Overkill*, przyszedł ze swoją ówczesną żoną Lilian do studia należącego do Bronze, które było po prostu zajebiste. Muszę to powiedzieć: Roadhouse to było studio nad studiami, mieliśmy wielkie szczęście, mogąc tam pracować. To był nasz drugi dom. No więc pamiętam, jakby to było wczoraj: siedzimy nad kawałkiem *Overkill* zajarani jak gwizdek, bo tak nas kręciła ta podwójna stopa, aż tu nagle wchodzi Gerry z żoną. Usiedli, a my zagraliśmy im kawałek. Nie musieliśmy nawet pytać, czy im się podoba – widzieliśmy, że zbierają kopary z podłogi. Gerry był pod wielkim wrażeniem. Ten facet kochał muzykę. Kochał gitarę i ciężką muzę, więc go szanowaliśmy, ale był też bogatym biznesmenem, więc wydawał się niedostępny. To nie jest typ, którego mógłbyś klepnąć w ramię i powiedzieć: »Daj fajkę, stary«. Równie dobrze mógłbyś wyciągać na browar prezydenta".

„To była naturalna ewolucja – odparł spokojnie Phil, kiedy Sam Dunn spytał go, skąd się wzięła ta moc w nowo powstałym gatunku nazwanym speed metalem, zapoczątkowanym przez pierwszy utwór na *Overkill*, a poniekąd także, co może dziwić, przez ostatni utwór na płycie *Bomber*. – Każdy zespół, który trzyma się razem dłuższy czas, ewoluuje. To znaczy, oby! Bo jak stoi w miejscu, to się rozpada. Ale im dłużej zespół istnieje, tym lepiej gra i tym swobodniej się czuje, grając razem. Z czasem to wszystko staje się prostsze: pisanie numerów, nagrywanie ich. Czas cementuje zespół, sprawia, że z jego biegiem staje się mocniejszy… To chyba najlepsze określenie. Ale wiesz, tak to już jest z muzyką. To ty oceniasz, czy ktoś ma rację, mówiąc, że nasza muza jest mocna. Bo jak głosi stare przysłowie: jeśli jesteś dobry, ludzie mówią ci, że jesteś dobry, a jeśli musisz wszystkim mówić, że jesteś dobry, to wcale taki nie jesteś. W muzyce sprawy mają się tak samo. Nie sądzę, by ktokolwiek założył kiedyś zespół po to, by inni nazwali go legendą, geniuszem, cholernym ojcem chrzestnym heavy metalu czy kim tam jeszcze. Z drugiej strony zajebiście mnie to cieszy, gdy ktoś nazywa Motörhead genialnym czy legendarnym zespołem".

Spytany o wpływ na thrashowych perkusistów, Phil odpowiada: „Wydaje mi się, że byliśmy pierwszą kapelą, która zaczęła grać naprawdę szybko. Ale jak już wspomniałem, nie to było naszym nadrzędnym celem, choć rozumiem, dlaczego wywarliśmy tak wielki wpływ na te wszystkie thrashmetalowe dzieciaki. Bo wiele zespołów, które powstały po nas,

chciało grać mocno i szybko, ścigały się w przełamywaniu kolejnych barier prędkości i agresji. Tak to po prostu wyglądało. Więc serce mi rośnie, kiedy ktoś komplementuje mój zespół i stawia go pośród tych, które zainspirowały go do założenia własnego. A mnóstwo ludzi to właśnie mówi. Bardzo mi to pochlebia. Rzecz w tym, że wciąż zwiększaliśmy tempo, ja chciałem zwolnić: tak żeby ludzie słyszeli, co tam próbujemy zagrać! Kto gra rocka, ten wie, że głośność pomaga ukryć błędy. Głośność i szybkość. I to prawda, pomaga. W tamtych czasach myślałem, że fajnie by było, gdyby inni muzycy docenili nasze umiejętności, ale nie sądzę, bym się tego doczekał. Znaczy, byliśmy podziwiani przez fanów i to było najważniejsze, lecz chcieliśmy, by docenili nas też koledzy muzycy, czego nigdy nie zrobili, bo graliśmy szybko i głośno. Mówię tylko, jak się z tym wtedy czułem. Oczywiście teraz, patrząc z perspektywy lat, dochodzę do wniosku, że jednak dobrze, że nie docenili. Gdybyśmy skręcili potencjometr, co chodziło mi wówczas po głowie, pewnie nie zaszlibyśmy tak daleko. Ewidentnie mój pomysł nie był dobry”.

Piosenka *Bomber* (owoc inspiracji powieścią Lena Deightona pod tym samym tytułem) zwraca szczególną uwagę nie tylko ze względu na użyczenie tytułu całemu albumowi, ale też na związek z wyjątkowo profesjonalną i zabawną okładką. Oryginalny obrazek mierzył dwie na dwie stopy i cholera wie, gdzie się podział (Eddie twierdzi, że pewnie kurzy się u Gerry’ego w domu). Okładka przedstawia znak firmowy zespołu, Snaggletootha, na burcie bombowca, który sunie po niebie rozświetlonym reflektorami przeciwlotniczymi, niosąc śmierć i zniszczenie.

„Niewdzięczna morda: jest na niemal każdej naszej płycie, a nigdy nie podziękowała – śmieje się Lemmy w odpowiedzi na pytanie o potworną maskotkę. – A przynajmniej nie mnie. To po prostu symbol wyrażający określoną postawę. Jestem pewien, że gdyby umiał mówić, krzyczałby: »Pierdol się!«”. Joe to genialny artysta, wydał teraz album ze swoimi okładkami zatytułowany *Orgasmatron*, zdobądź go, jeśli będziesz miał okazję, bo warto. To dziwny koleżka, ale każdy, kto słucha Motörhead więcej niż dwa lata, robi się dziwny, nie sądzisz? Facet mieszka w Danii. Znaczy, jest Amerykaninem, ale mieszka w Danii już od czterech lat. Pracuje w reklamie, a my jesteśmy jego wentylem bezpieczeństwa. Zwykle dzwonię do niego i mówię: »Joe, wyślij nam kilka rysunków, co?«. Gość jest szybki jak błyskawica. To Koziorożec, jak ja. Paranoidalna osobowość, szybkie ręce. Zawsze wybierzemy coś dobrego z tego, co nam prześle.

Tylko raz w życiu poprosiłem go, by dał mi swój obraz. Jestem pewien, że dałby mi i drugi, gdybym poprosił ponownie, ale lubi trzymać je u siebie. I tak jest dobrze, powinien mieć je u siebie, to w końcu jego życie, no nie?”

Tylna strona okładki mówi o zespole równie wiele co przednia: Lemmy na zdjęciu wygląda, jakby cierpiał na ostry syndrom dnia następnego i zwalczał klina klinem. Robi wrażenie żywcem wyjętego z Hawkwind; widać na pierwszy rzut oka, że to jeszcze młody facet. Eddiego uwieczniono w cieniu, z papierosem w zębach, patrzącego spode łba. No i jest też Phil, który przełamuje śmiertelną powagę tej wysmakowanej okładki i któremu z jakiegoś niewytłumaczalnego powodu pozwolono zapozować na wariata. Wygląda wypisz wymaluj jak Captain Sensible z The Damned. Efekt jest… no cóż, autor niniejszej książki pamięta, że gdy spojrzał na zdjęcie w roku 1979, ogarnęła go irytacja. „Ten zespół to nie żart, przestańcie sobie robić jaja”, pomyślał.

Moja młodzieńcza pogarda zaraz przeszła w nieprzyjemne przeczucie, że Motörhead reprezentuje anarchię i chce wykorzenić metalowe wartości tak samo jak punki, a zwłaszcza The Damned, którzy byli najmniej poważnym zespołem z całej tej hałastry.

„Pamiętam, że świetnie się bawiliśmy, robiąc te fotki. Dali nam tego faceta, który był czołowym artystą specjalizującym się w bombowcach z okresu II wojny światowej. Facet wpadł posłuchać nas w studiu. Pokazał nam swoje prace. Lemmy był w swoim żywiole. »O kurwa, człowieku! – wołał. – Daj jeszcze bombę tutaj i tutaj!« Lemmy jest na działkach maszynowych, Phil pod spodem. To było fantastyczne, hasaliśmy jak dzikie mopsy. To były czasy naszej świetności. I wciąż mieliśmy wszystko w dupie. Brakowało nam kasy, ale nie dbaliśmy o to. W latach siedemdziesiątych nie potrzebowałeś zbyt wiele siana, wiesz? W kolejnej dekadzie się to zmieniło: wszyscy tylko kminili, skąd wycisnąć kilka dodatkowych funciszy”.

„Ten temat kręci mnóstwo ludzi – mówił Lemmy o swoich wojennych zainteresowaniach i wynikającej z nich pasji polegającej na kolekcjonowaniu przedmiotów związanych z wojną. – Jest Ozzy i ten, jak on się zwał? John Sykes. Wielu ludzi interesuje ten temat. Wojny to najciekawsze momenty historii. Ile wiesz o wczesnośredniowiecznych reformach rolnictwa? No właśnie. A o Hunie Attyli słyszał każdy, bo to ciekawsze i kropka. Miecze, rzeź, kilka dziewic porwanych na daleką północ przez zwalistego wikinga, który je tam potem łomocze wśród

fiordów. To o wiele bardziej interesujące niż, dajmy na to, powstanie prasy drukarskiej i rewolucja ziemniaczana w Europie”.

U podstaw fascynacji Lemmy’ego nazistowskimi rekwizytami leży więc ciekawość typowa dla historyka, który interesuje się nie tylko II wojną światową, ale i wielkimi wojnami w ogólności. Nie zapominajmy o jego nieobecnym ojcu weteranie ani o tym, że nasz bohater przyszedł na świat w momencie, gdy Europa dźwigała się z gruzów wojny. Nazywanie Lemmy’ego nazistą jest śmiechu warte. Wielu próbowało, ale Lemmy natychmiast rozwiewał wątpliwości całą mocą argumentów. Dla niego wojna jest po prostu interesującym zjawiskiem, a po wgłębieniu się w temat utwierdził się w przekonaniu, że człowiek to w istocie brutalna i zdziczała bestia. Bezsens i okrucieństwo wojny oraz zbydlęcenie rodzaju ludzkiego to ważki temat, o którym dobrze się pisze Lemmy’emu, jednemu z najsprawniejszych tekściarzy rock’n’rolla. Za barwną fasadą brutalnych liryków kryje się istna wykładnia filozoficzna.

Mimo wszystko Eddie zdawał się sądzić, że osobliwa pasja Lemmy’ego przerodziła się z czasem w szkodliwą obsesję.

„Przez cały okres mojego członkostwa w zespole to jego zainteresowanie Hitlerem i Rzeszą było tylko nieszkodliwym hobby, ale potem przybrało na sile i patrząc na ostatnich dwadzieścia lat, możemy już chyba mówić o manii. Nazistowskie pamiątki pokrywają wszystkie ściany jego mieszkania, do tego prawie wszystkie piosenki zdają się orbitować wokół wojny. Tymczasem, szczerze mówiąc, nie wydaje mi się, by ten temat był jego mocną stroną. Gdy należałem do zespołu, pisał świetne teksty w rodzaju *Stay Clean*, *Capricorn* czy *Dead Man Tell No Tales*, nie musiał się uciekać do tematu wojny, walki i zabijania. Pisanie o bezsensie wojny robi się z czasem nudne, bo przecież każdy o nim wie. Przykro mi to mówić, ale uważam, że Lemmy porzucił tematy, o których pisał najlepiej, na rzecz tych, o których pisze tak sobie. Że pogrzebał prawdziwe i krwiste teksty o życiu na rzecz mdłych tekstów o śmierci”.

„Zaczęło się od tego, że ktoś kiedyś dał mi flagę – odparł Kilmister po chwili zadumy, gdy zapytałem go o początki jego nazistowskiej kolekcji, która wkrótce rozrosła się ponad wyobrażenie i sprawiła, że jego hollywoodzkie mieszkanie zamieniło się w zagracone muzeum II wojny światowej. – Tak, jakieś dziewczyny, to było w 1977. Później ktoś podarował mi żelazny krzyż. Spodobał mi się jego wygląd. Uważam, że ktokolwiek projektował te wszystkie rekwizyty, robił to świetnie. Sądzę, że

naziści zwiedli wielu ludzi dobrym marketingiem. Hitler był kapitalnym mówcą; gadał w kółko to samo przez dwanaście lat, a ludzie łykali to jak pelikany. Wiedział, jak przemawiać, potrafił gestykulować. Zanim wygłosił przemówienie, godzinami ćwiczył przed lustrem. Nie spisywał swoich mów, miał tylko wypunktowane tematy. Rzucał okiem na kartkę i po prostu gadał z głowy. Był spontaniczny. Był tak błyskotliwym mówcą, że zepchnął cały świat na dno piekła. To nie do uwierzenia, prawda? Nie żałuję go, choćby z tego względu, że był nudnym dupkiem. Ludzie musieli budzić jeden drugiego, gdy rozmawiał z nimi po obiedzie. Trajkotał co noc o tym samym, a gdy już zaczął, słowa nie szło wcisnąć. Każdy musiał siedzieć i słuchać pana Adolfa. Miał swoje teorie i był otoczony klakierami. Kiedy nikt ci się nie sprzeciwia, w końcu zaczynasz wierzyć, że jesteś nieomylny, a wtedy debilowaciejesz w postępie geometrycznym. I śmieszno, i straszno… Wiedziałeś, że amerykańscy naziści urządzali wiece w Madison Square Garden? Wieszali pośrodku wielkie zdjęcie Waszyngtona, a obok swastyki. Wyguglaj to sobie. Nazywali się German American Bund”.

Najcenniejsze eksponaty?

„Mam szablę sił powietrznych kutą warstwowo ze stali damasceńskiej, tak jak japońskie katany. Piękna rzecz. Wydałem na niego równowartość kilkumiesięcznego czynszu. Kiedyś dałem trochę swoich sztyletów Keithowi Emersonowi. Gdy grał w The Nice, rzucał nimi w swoje syntezatory. Powiedziałem, żeby już tego nie robił. Usłuchał. W każdym razie tak, jestem zapalonym kolekcjonerem nazistowskich pamiątek – kontynuuje Lemmy. – Mam kilka nieźle zachowanych flag z tamtych lat, tych z wielkimi swastykami na czerwonym tle, owiniętymi złotymi wieńcami. Dorwałem jedną w Arizonie. Amerykańscy żołnierze nazwozili do domu różnych cudowności. Mam też mnóstwo sztyletów, w tym kilka naprawdę pięknych, trochę mieczy. Aż miło popatrzeć”.

Lemmy przeczytał również sporo książek na temat wojny. „Jeśli gromadzisz kolekcję, musisz się stale dokształcać, żeby nie dać się oszwabić”.

Thom Panunzio, producent płyt Motörhead i Sabbath, twierdzi, że poza Keithem Emersonem i Johnem Sykesem (z Tygers of Pan Tang, Thin Lizzy i Whitesnake) Lemmy dzieli też swoją osobliwą pasję z Ozzym Osbourne’em. „Lemmy i Ozzy to świetni historycy – potwierdza. – Lemmy powie ci więcej na temat drugiej wojny niż niejedna książka. Wiesz, że

kilka razy udzielał informacji History Channel w charakterze eksperta? Nie ściemniam. A jak przychodził do niego Iggy Pop i nie był akurat na bani, siadał i nawijał o historii. Można było go słuchać godzinami, bo opowiadał ciekawie. Lemmy'ego interesowała przede wszystkim Europa, nie historia Ameryki, raczej Berlin w latach trzydziestych i tego typu sprawy. Lemmy wie wszystko. I choć jest fanatykiem nazizmu, sam nie jest nazistą ani rasistą. Gdy z nim pracowałem, umawiał się z jedną czarną dziewczyną".

„Już rzygam tą swoją kolekcją – powiedział mi Lemmy w 2006 roku. – Gdybym wiedział, ile tego barachła można uzbierać, w ogóle bym nie zaczynał. Nie ma gdzie nogi postawić, żeby się nie nadziać na sztylet czy flagę. Zbieractwo to coś jak łagodna choroba psychiczna, i w sumie fajna sprawa. Myślę, że wiele osób coś zbiera, nawet jeśli nie zdaje sobie z tego sprawy. Większość ludzi ma coś, na co wydałoby dowolne pieniądze. Jeden mój kumpel zbierał słonie, inny żaby. Wierz mi, lepiej mieć mieszkanie zajebane śmieciami z drugiej wojny światowej niż, kurwa, żabami.

Spytałem Lemmy'ego, co stanie się z kolekcją po jego śmierci. Jest pewien zabawny moment w filmie *Lemmy*, gdy Kilmister przypomina swojemu synowi Paulowi Inderowi, że jak już odwali kitę, to on odziedziczy całe to dobro. „Tak, zastanawiałem się nad tym – odparł Lem. – Nikt, kogo znam… Znaczy, mój syn i tak dostanie w spadku większość kolekcji, ale on sam nie przejawia zainteresowania tematem. Chyba więc pokieruję go do jakiegoś dobrego antykwariusza, który się tym zaopiekuje, pomoże wycenić i sprzedać. A mam tu kilka rarytasów, na przykład piękny miecz oficera Luftwaffe, ostrze ze stali damasceńskiej, i dopiero co dostałem sztylet, również z tego rodzaju stali, o rękojeści z kości słoniowej. Jeden znajomy z Niemiec dał mi stary miecz swojego wuja; broń jest jeszcze sprzed wojny. Dorzucił drugi, już z czasów Hitlera. Piękny, po prostu piękny. Oba wyglądają, jakby wczoraj wyszły spod młota. Niesamowite, mówię ci".

*

Kawałek *Bomber* wyszedł jako singiel i wspiął się na trzydzieste czwarte miejsce brytyjskich list przebojów, natomiast sam album, co imponujące, doszedł aż do miejsca dwunastego. Na drugiej stronie singla znalazł się boogierockowy numer *Over the Top*. Pierwsze dwadzieścia tysięcy płyt

wytłoczono w kolorze niebieskim, dopiero potem wrócono do klasycznej czerni.

„Tak, specjalnie nie wrzucaliśmy na stronę B kolejnego numeru z albumu – potwierdza Eddie. – Nie chcieliśmy iść na łatwiznę i sprzedawać dzieciakom dwa razy tego samego, więc na odwrocie znalazł się napisany specjalnie na potrzeby singla numer *Over the Top*, którego nie ma na długograju. To takie coś ekstra, prezent dla fanów".

Płyta nie jest tak barbarzyńska jak *Overkill* ani tak hiciarska jak jej następczyni *Ace of Spades*, dla fanów stała się jednak ważna ze względu na miłe wspomnienia… związane z pewnym rekwizytem scenicznym. Na etapie *Overkill* zespół postarał się o wielką płachtę z błyskającym oczami Szczerbizębem, później, podczas trasy promującej *Ace of Spades*, za plecami zespołu lśnił wielki as pik, ale to wiszący pod sufitem bombowiec wrył się na wieki w pamięć fanów, współtworząc najdonioślejsze koncertowe wspomnienia rzeszy wielbicieli zespołu.

„Pamiętam, jak siedzieliśmy w biurze i dyskutowaliśmy o tym, co moglibyśmy przygotować na koncerty – mówił Eddie. – Ktoś rzucił pomysł, żeby postawić na tyłach sceny skrzydła ze światłami. Kminiliśmy coś w tym kierunku, a wtedy oświetleniowiec Pete Barnes włączył się do dyskusji i powiedział, że można by zrobić kratownicę oświetleniową ze skrzydła samolotu i zawiesić na niej reflektory. Wtedy ktoś zawołał, że po co ograniczać się do skrzydeł, skoro możemy zawiesić nad sceną cały samolot. Było to w sumie dość niebezpieczne, bo w tamtych czasach nikt nie myślał o BHP. Niby mówili, że dają jakieś zabezpieczenia, ale nie dawali, koło dupy im to latało. No więc wisiał nad nami ten bombowiec na czterech łańcuchach. Właściwie to na trzech: dwa przytrzymywały skrzydła, jeden ogon. Przesuwało się je ręcznie. Siedzę pod tym cholerstwem na scenie i myślę: kurwa, to jebnie…"

„To był bardzo kosztowny projekt, bo samolot musiał być zrobiony z aluminium, które było drogie jak skurwysyn – wspomina Doug. – Inaczej behapowiec nie pozwoliliby nam go zawiesić. Mało tego, musiał też sprawdzić wszystkie silniczki, które poruszały maszyną. Na każdym koncercie potrzebny był ktoś, kto pilnował, żeby to nie jebnęło. I ostatecznie nie jebnęło, co bardzo nas cieszy. Właściwie to samolot latał jak ta lala, wyglądało to wszystko bardzo imponująco. To był mój pomysł, a zrealizował go Patrick Woodroffe, artysta odpowiedzialny za scenografię The Rolling Stones. Ostateczny wygląd bombowca to inwencja twórcza

Patricka, bo początkowo samolot miał wyglądać nieco inaczej. Postanowił zmienić go w ramę oświetleniową i to właśnie zrobiliśmy, a potem już tylko zawiesiliśmy światła i wzbiliśmy się do lotu. Pamiętam pierwszą reakcję Eddiego, kiedy już podwiesiliśmy całą konstrukcję w studiu i zapaliliśmy światła. Eddie wchodzi i mówi: »To jest goły szkielet! Musisz go jakoś obić blachą, Doug. Co to za samolot bez burt?«. Nie był zadowolony, ale z czasem się przekonał. Budowa pochłonęła niemałe środki. Sporo wydaliśmy na silniczki. Zamontowaliśmy też zapasowe łańcuchy bezpieczeństwa, na wypadek gdyby zerwały się te od poruszania konstrukcją. Zadecydowały o tym względy bezpieczeństwa, a poza tym ubezpieczalnia chciała mieć pewność, że robimy, co w naszej mocy, by nie doszło do tragedii. Zabawne jest to, że po latach samolot został skradziony przez jakąś bandę cyganów. Zobaczyli go na posesji naszej firmy oświetleniowej i zwędzili go w nocy. Aluminium było bardzo cenne, pewnie w skupie złomu dostali za niego ładny grosz. Musieliśmy więc zbudować machinę od nowa i wydaliśmy na to astronomiczną sumę. Całe szczęście, że bombowiec był ubezpieczony. Wydaje mi się, że zadbała o to firma oświetleniowa i to ona zbudowała nowy”.

„Naszą pierwszą trasę koncertową zagraliśmy z Motörhead w 1979 roku. To była trasa promująca *Bombera* – sięga pamięcią tyczkowaty wokalista Saxon Biff Byford w wywiadzie z roku 2015. – Byliśmy świeżo po napisaniu *Wheels of Steel*. Ruszyliśmy w trasę, a była to długa, dłuuuga trasa, potężne przedsięwzięcie; koncertowaliśmy w całej Anglii. Ledwo usiedliśmy, wróciwszy do domu, a zaraz pojechaliśmy w kolejne tournée, tym razem z Judas Priest. Te dwie trasy były chyba najważniejsze w naszej karierze. Spędziliśmy sporo czasu z Lemmym i spółką. Jechaliśmy tym samym autobusem, spaliśmy w tych samych hotelach. Zżyliśmy się ze sobą i ta zażyłość trwa do dzisiaj. Fajny mieli ten bombowiec. Wydaje mi się, że leci z nimi na trasę, którą zaczynamy za tydzień czy dwa [Mowa o planowanych koncertach z Girlschool, które niestety nie doszły do skutku – przyp. aut.]. Ale ten ich samolot to był tylko szkielet prawdziwego bombowca, a nasz orzeł, dodam nieskromnie, miał piękne pióra. Z drugiej strony oni okazali się sprytniejsi, bo mogli go składać i rozkładać, a my wciąż musieliśmy tachać ze sobą to ptaszysko. Ale nie żałuję: warto robić takie rzeczy, taka scenografia zapisuje się w pamięci ludzi. Fani kochają cały ten rozmach. Nie robimy tego za każdym razem, Motörhead chyba też nie, ale jak już zrobimy, publika szaleje”.

Byford przedstawia swoje rozumienie muzyki Motörhead: „Byli pod wielkim wpływem punka, zresztą tak jak my. Chcieli pisać szybkie metalowe numery. Sami byli po trosze zespołem speedmetalowym, no nie? Mówię zarówno o muzyce, jak i o speedzie. Muzyka Motörhead bardzo różniła się od tego, co Lemmy robił w Hawkwind. Ta trójka stworzyła zupełnie nowy styl muzyczny”.

Spytany o krótką charakterystykę każdego z trzech rockandrollowych amigos, Biff zaczyna od Taylora: „Świetny facet, trochę wariat, taki rozrabiaka. Chłopak z północy. Mieszkał w Londynie, ale nie owijał w bawełnę i mówił prosto z mostu. Lubiłem gościa, byliśmy dobrymi kumplami. Lemmy, jak każdy, kto pisze liryki i śpiewa, mnie samego nie wyłączając, jest nieco bardziej skomplikowany, faceci tacy jak on mają skłonność do zaskakiwania innych. Nie zawsze dostaniesz od niego to, czego się spodziewasz. Wiem na pewno, że to świetny tekściarz, niezrównany w swojej klasie. Jest trochę podobny do mnie: to gawędziarz, który snuje opowieści, a inspiracji szuka zwykle w historii. Myślę więc, że wczesny Motörhead z Fast Eddiem – również moim bliskim kumplem – był kapelą, z którą należało się liczyć i która wymogła na innych szacunek swoją bezkompromisowością. Różnie im się wiodło, ale przetrwali”.

„To było po prostu wspaniałe – wspomina Eddie, wracając myślami do chwil spędzonych w cieniu wielkiego aluminiowego bombowca, który – jeśli wierzyć Lemmy’emu, mierzył czterdzieści stóp na czterdzieści. – Chyba nic nie sprawiało mi tak wielkiej przyjemności, jak obserwowanie reakcji dzieciaków na budzący się do życia bombowiec. Od tego zaczynaliśmy koncert. Oczywiście mówimy o roku 1979, kiedy nikomu nie śniły się takie atrakcje. Czy to Hammersmith Odeon czy jakakolwiek inna koncertownia, dzieciaki zawsze były pod wrażeniem. Odbierały nasz występ na zupełnie innym poziomie.

Spytany o szczegóły dotyczące wykorzystania bombowca w czasie koncertu, Eddie zdradza: „Przed naszym wejściem na scenę był skierowany dziobem w dół i miał zgaszone reflektory, więc było ciemno. Włączone były tylko śmigła i małe światełka. Gdy zaczynał się koncert, dziób się unosił, a gdy już był w powietrzu, my, stojący w ciemności – pierdut! – zaczynaliśmy grać. Potem już sobie po prostu wisiał. Trochę się kiwał podczas występu, kierowany ręką oświetleniowca. No i gdy kończyliśmy sztukę *Bomberem*, kiwał się trochę bardziej. Mówię ci, jeśli grałeś koncert i czułeś, że jakoś nie idzie, albo grałeś gdzieś we Francji, gdzie sypał śnieg,

i myślałeś sobie: cholera, jakoś drętwo – wystarczyło tylko poczekać na koszący lot naszej maszyny. Bombowiec budził się do życia, zaczynał pikować i kompletnie zmieniał ostatnie 15–20 minut koncertu. Cóż mogę rzec więcej? To było absolutnie genialne, człowieku”.

Rozdział 6
Ace of Spades: „Niekoniecznie najlepsze, co nagraliśmy, ale najlepsze, co oni słyszeli”

Motörhead przywitał nową dekadę z przytupem. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przeżywał swoje najlepsze lata, jeśli wierzyć tytułowi nowej wyrywającej z kapci EP-ki – *The Golden Years* – która ukazała się w maju 1980 roku (Lemmy zatytułował ją tak dla żartu). Wersje live *Stone Dead Forever* i *Dead Men Tell No Tales* zostały dokooptowane do emanującego metalowym groove’em *Too Late, Too Late* oraz coveru Eddiego Hollanda *Leaving Here*.

„Wtedy naszym inżynierem dźwięku był Trevor Hallesy – opowiadał Eddie. – Na jakiś czas podziękowaliśmy Jimmy’emu i tę EP-kę powierzyliśmy Trevorowi, choć trafniej byłoby powiedzieć, że samym sobie, ale nikt nie miał z tym problemu. Pomysł nagrania *Leaving Here* wyszedł od Lemmy’ego, to był jeden z numerów, które ukazały się na oryginalnym *On Parole*. To świetna piosenka Hollanda i Doziera, pasowała tam jak ulał”.

Ten swoisty muzyczny przecinek wydany został po to, by nie pozwolić fanom zapomnieć o Motörhead. Uraczono ich starą piosenką podaną wedle nowego przepisu – w sam raz do przekąszenia między jednym piwem a drugim. Z punktu widzenia managementu było to dobre posunięcie, bo pomogło skrócić czas oczekiwania na kolejną płytę i utrzymać kapelę na powierzchni, a w tym konkretnym przypadku nawet pokazać ją w telewizji, i to w programie, który jak żaden inny w Wielkiej Brytanii gwarantował tak szeroki zasięg – *Top of the Pops*.

Pamiętnym, wartym przypomnienia koncertem był tak zwany Heavy Metal Barn Dance w Stafford Bingley Hall, który odbył się 26 lipca 1980 roku. Tego wieczoru na scenie pojawiły się Mythra, Vardis i White Spirit, potem Girlschool i Angel Witch, następnie Saxon i oczywiście gwóźdź (do trumny) programu, czyli Motörhead. Gig zapisał się złotymi zgłoskami w historii jako pierwsze wielkie zgromadzenie kapel z nurtu NWOBHM.

„Motörhead wypadli przezajebiście – wspomina z rozrzewnieniem basista Angel Witch Kevin Riddles. – Bingley Gall w Stafford to była

obora. Dosłownie, bo odbywały się tam aukcje bydła i sprzedaż koni, ale jeśli wyprowadzić cały ten zwierzyniec, hala mogła pomieścić dwanaście tysięcy luda. Niestety, sprzątali ją chyba z tydzień, żeby pozbyć się fetoru odchodów. Istna stajnia Augiasza! W takim miejscu przyszło nam grać tej pamiętnej soboty. W piątek wieczorem daliśmy koncert w mieście kawałek na północ od Bingley i żeby zdążyć, musieliśmy jechać całą noc. Weszliśmy do budynku około ósmej rano i zobaczyliśmy wielką instalację nagłośnieniową oraz tłum kłębiący się po przeciwnej stronie sali. Patrzę, wtem widzę kątem oka jakąś rękę… Oglądałeś kiedyś jakiś film o królu Arturze? Była tam taka scena, gdy ręka wyłania się z jeziora, trzymając miecz. Tak to właśnie wyglądało, tylko że ta ręka ściskała w palcach największą butelkę niebieskiego smirnoffa, jaką w życiu widziałem. A potem jakiś ktoś charczy mi nad uchem: »Siemasz, Kev, reflektujesz na śniadanko?«. Oczywiście był to Lemmy we własnej osobie, który ewidentnie nie zmrużył oka minionej nocy i jak zwykle był otoczony wianuszkiem swoich wiernych akolitów. Jaja jak berety. Dokładnie tacy właśnie byli, Philthy Animal też. On naprawdę był jak zwierzę, więc pasował do obory jak ulał. Po prostu masakra. No i wtedy grał z nimi Fast Eddie. Mieliśmy z nimi wszystkimi kupę śmiechu”.

Trzy miesiące później na sklepowe półki trafił album *Ace of Spades*, uznany przez rzesze fanów za arcydzieło i koronne dokonanie zespołu. Właściwie kwestia wyższości przedostatniego albumu studyjnego nad *Bomberem* wciąż jest kością niezgody między fanami, a gdy dolejemy oliwy do ognia, wspominając o płycie *Overkill*, katalog zespołu zaczyna zamazywać się nam przed uszami w jeden dźwiękowy maelstrom i mamy wrażenie, że wszystkie piosenki brzmią bardzo podobnie, jakby każda z nich mogła znaleźć się na dowolnym z czterech albumów, nie odstając za bardzo od reszty.

Ace of Spades odniósł niezaprzeczalny sukces, nawet jeśli tylko na terenie Wielkiej Brytanii, i przygotował grunt pod jeszcze większy hit, jakim okazał się album live. Może nie jest to oczywiste, ale był to punkt zwrotny w karierze Motörhead. Bo to właśnie wtedy legenda trzech banitów z muzycznego świata nareszcie dotarła do uszu szerokiej publiki, rozrosła się i spotężniała, odsunęła w cień kwestię powiązań zespołu z Hells Angels i plotki o niezdrowej fascynacji wojną. Wyniosła zespół do chwały i utrwaliła wizerunek heroicznych bandytów – szulerów rżnących w karty ze śmiercią, którzy nie boją się grać *va banque* o najwyższą stawkę.

Krótko mówiąc, dzięki tej płycie świat, który dotąd kochał Motörhead jako zespół, teraz zakochał się w osobowościach tworzących go muzyków. Wrzucenie na okładkę zdjęć w kostiumach meksykańskich *banditos* okazało się strzałem w dziesiątkę, posunięciem odważnym, a zarazem wskazującym na to, że ci brutale mają jednak poczucie humoru. Sfera wizualna zawsze miała dla grupy wielkie znaczenie, a w przypadku *Ace of Spades* wszystko w tym względzie dopięto na ostatni guzik.

„Nie pamiętam już, kto wpadł na ten pomysł – mówił Eddie. – To chyba wyszło w czasie rozmowy z managementem. Dyskutowaliśmy o okładce nowego wydawnictwa i ktoś wypalił, że powinniśmy się przebrać za kowbojów. W to mi graj, pomyślałem. Będę, kurwa, Clintem Eastwoodem. Uwielbiałem tego faceta. Przebieranki same w sobie też wydały mi się ekscytującym pomysłem. Pojechaliśmy do żwirowni w Barnet w North London. Był piękny dzień. Ludziom zdawało się potem, że to jakaś pustynia w Arizonie, ale budżet Motörhead by tego nie wytrzymał”.

Sztuczka się powiodła dzięki pogodzie, która szczęśliwie nie odmówiła współpracy, ale – no cóż – znaliśmy chłopaków i wiedzieliśmy, że cienko przędą, a ci bardziej rozgarnięci fani też się szybko połapali, że to nie jest kapela, która przemierzyłaby ocean, by cyknąć kilka fotek w Meksyku i wrócić do domu na obiad. Zespół i Bronze zażartowali sobie ze wszystkich.

„Było samo południe… A może koło pierwszej po południu – wspominał sesję zdjęciową w South Mimms Eddie, któremu zebrało się na krotochwile. – Uwinęliśmy się do czwartej, a na ostatnim ujęciu stoimy chyba w jakichś drzwiach. Próbowaliśmy później powtórzyć to na płycie *Iron Fist*. Na potrzeby tego albumu nakręciliśmy krótki film w tym samym miejscu, ale jak się człowiek za bardzo stara, to mu nie wychodzi, kumasz? Na etapie *Iron Fist* nasza gwiazda już powoli gasła. Powinniśmy byli trochę od siebie odpocząć, zebrać siły. Ale *Ace of Spades*… Tyle gadam o tej płycie, bo to był nasz najlepszy okres, na etapie tej płyty rozwinęliśmy skrzydła, wzbiliśmy się w przestworza. *Ace of Spades* miał tę wisienkę na torcie, której brakowało pozostałym płytom”.

A skąd tytuł, który z czasem stał się symbolem i sztandarem Motörhead? „Przyszedł nam do głowy, gdy grzebaliśmy przy nowych numerach. Ktoś rzucił: »Lemmy, potrzebujemy tekstów, weź coś wymyśl«. Z całą pewnością pamiętam moment, gdy zadecydowaliśmy, że tytuł będzie brzmiał: *Ace of Spades*. Wzięliśmy go od jednej z piosenek na płycie. Dotąd

nie zastanawialiśmy się nad tytułem albumu, ale kiedy rzuciliśmy okiem na ten, każdy z miejsca wiedział, że pasuje jak ulał. To idealny tytuł, najlepszy na świecie”.

Spytany o spór fanów dotyczący tego, czy rzeczona płyta, która trafnie uchwyciła zeitgeist epoki, jest lepsza czy gorsza od *Bombera*, Eddie odparł: „To nasz trzeci album w serii, jak ja to mówię. Na tym etapie odczuwaliśmy już zmęczenie materiału. Coraz trudniej było nam napisać dobry riff. Większość zespołów daje radę przez dwie–trzy płyty, a potem zaczynają się schody. *Bomber* powstał w okresie apogeum naszej kreatywności, przerzucaliśmy się riffami i motywami, przebieraliśmy w nich jak w ulęgałkach. Mamy kolejny zajebisty numer, rządzimy! Posłuchaj tego riffu! Genialny, doskonały! Nagrywaliśmy piosenkę za piosenką i wszystkie były świetne, tacy byliśmy napaleni przy pisaniu tej płyty. No a przy *Ace of Spades* robiliśmy już bokami. Pojechaliśmy do Rockfield, żeby nagrać demo albumu. Napisaliśmy tam większość materiału i nagraliśmy go, zmieniając po drodze to i owo. Materiał na *Overkill* powstawał przez dłuższy czas. Gdy podpisywaliśmy deal z Bronze, mieliśmy ograne cztery czy pięć utworów, w tym *Damage Case*, *Limb from Limb* i *I’ll Be Your Sister*. Tamtego lata zagraliśmy je w programie Johna Peela. Musieliśmy więc tylko napisać kilka nowych, żeby dopełniły album. Gdy braliśmy się do *Bombera*, nie mieliśmy kompletnie nic. Proces twórczy rozpoczął się około 10 września, a 30 października mieliśmy gotowy album. To było po prostu wspaniałe, mówię ci, nadzwyczajne. Niesamowite, z jak wielką łatwością nam to przychodziło. Byliśmy tym cholernie podekscytowani i pamiętam moment wydania albumu i jego wspinaczkę na liście przebojów. Nie pamiętam teraz, ale chyba doszedł do szóstego miejsca czy jakoś tak, na pewno poradził sobie o wiele lepiej niż poprzedni. To utwierdziło nas w przekonaniu, że idziemy w dobrym kierunku. *Ace of Spades* nagraliśmy w innym studiu o nazwie Rockmansworth. Wykorzystałem automat perkusyjny Yamaha, żeby położyć kilka rytmów i dodać muzyce pikanterii. W tamtych czasach nie wystarczyło przepuścić dźwięk przez komputer, by urywał dupę. Na dobre brzmienie trzeba było zapracować potem i krwią. Szlifowałeś brzmienie gitary, gmerałeś przy progach, raz po raz zmieniałeś struny, testowałeś różne przetworniki, kombinowałeś ze wzmacniaczami. Stawałeś na głowie, by za każdym razem zrobić daną rzecz lepiej. A techniki nagrywania… Bo widzisz, kiedy grasz na żywo, możesz zaprezentować tylko to, co już wypracowałeś. Nie ma czasu na poprawki.

Nie możesz przerwać numeru w połowie i powiedzieć: »Przepraszam, panowie, zagrajmy to jeszcze raz, bo brzmienie mi się schrzaniło«. My nieustannie próbowaliśmy podnieść jakość naszych koncertów, głowiliśmy się bez ustanku, jak osiągnąć lepsze brzmienie. Wypruwaliśmy sobie żyły i sądzę, że właśnie dlatego byliśmy wielcy".

Ace of Spades został nagrany w ciągu pięciu tygodni w sierpniu i wrześniu roku Pańskiego 1980, a ujrzał światło dzienne 8 listopada, gotowy zawojować świat niezrównanym numerem tytułowym. Nie żeby niezaprzeczalna wartość tej płyty zdecydowała o nie wiadomo jak wielkim sukcesie Motörhead, ale faktem jest, że to właśnie *As pik* był pierwszym albumem, który został wydany również w Stanach Zjednoczonych na mocy porozumienia wydawniczego zawartego przez Bronze z Mercury Records. Podpisana przed laty umowa zakładała, że strona amerykańska ma prawo wydać u siebie album z katalogu Bronze. Teraz wreszcie się na to zdecydowała, a tym pierwszym albumem był właśnie *Ace of Spades*.

Album zyskał sobie status złotej płyty na rodzimej ziemi i dał światu intrygującą, enigmatyczną autobiografię zespołu w postaci kapitalnego, speedmetalowego pocisku o niezaprzeczalnych walorach artystycznych. *Ace of Spades* pogłębił fundamenty i wzniósł jeszcze wyżej nieprzeniknioną ścianę dźwięku, którą znamy z płyty *Overkill*, a zawarte na nim złożone i przemyślane riffy powodują u słuchacza bezwarunkowy opad kopary. Efekt końcowy jest o niebo lepszy niż pierwsze demo, nad którymi łamali sobie głowy Phil i Eddie.

Z drugiej strony tytułowy numer stał się dla zespołu kamieniem u szyi, ponieważ – spójrzmy prawdzie w oczy – Motörhead stał się znany za jego sprawą. To surowa jak połeć mięsa i szorstka jak papier ścierny piosenka, która niewątpliwie stanowiła znaczne osiągnięcie na niwie muzycznej i z czasem stała się prawdziwym rockowym hymnem, jednak początkowo została zepchnięta na obrzeża muzyki tak szybko i sprawnie, że nie możemy nawet nazwać Motörhead zespołem jednego przeboju. Poniekąd jest zespołem bez przeboju, bo *Ace of Spades* nie stał się wcale hitem, choć wdarł się do słownika popkultury i prawdopodobnie zostanie tam już na zawsze. To ten sam casus co w przypadku Ramones i szlagieru *Blitzkrieg Bop*, puszczanego często na meczach hokejowych i futbolowych. Ramones nie odnieśli znaczącego sukcesu ani za sprawą swojego własnego hymnu, jakim niewątpliwie było *Hey Ho*, ani też dzięki żadnemu innemu kawałkowi z bogatego przecież katalogu. Z drugiej strony z pewnością

sprzedają mnóstwo koszulek, co stanowi kolejne podobieństwo między nimi a Motörhead. Dla tych, którzy lekceważą hard rocka, obydwa zespoły są jak zwierzęta w dziczy poza obrzeżem muzycznej cywilizacji, do czego w przypadku Motörhead przyczynił się trzyminutowy pocisk nihilizmu zatytułowany *Ace of Spades*.

„Każda kapela tak ma – skomentował Lemmy. – Każdy zespół zostaje koniec końców kojarzony z jedną piosenką. Lynyrd Skynyrd? *Free Bird*. Eric Clapton? *Crossroads*, choć akurat Clapton kojarzony jest z kilkoma. Hendrix? *Purple Haze*. Wszyscy ci wykonawcy mają na koncie genialne numery, więc mogę się tylko uśmiechnąć, zaciskając zęby, gdy ktoś zna tylko te, które wymieniłem. My akurat mieliśmy szczęście, bo piosenka, która przyniosła nam popularność, jest naprawdę dobra. *Ace of Spades* to świetny utwór. Chętnie gram go na koncertach, bo uważam, że nam wyszedł. A teraz wyobraź sobie, że jesteś muzykiem, który stał się sławny za sprawą jakiejś cukierkowej popeliny i teraz musi grać ją na żywo do usranej śmierci”.

Granie na żywo to jedno, a powracające jak bumerang pytania o ten jeden utwór to już inna sprawa. „Nie mam z tym problemu, lubię udzielać wywiadów, jeśli tylko pytania nie są głupie – tłumaczył Lem. – Jeśli dziennikarz odrobił pracę domową i nie chce, żebyś odwalał za niego całą robotę, to w porządku. Bo niektórzy proszą: »Opowiedz mi o *Ace of Spades*«. Nóż mi się w kieszeni otwiera. Ile informacji na temat jednej piosenki jesteś w stanie z siebie wycisnąć?”

Zapytałem Lemmy’ego, czy los zmusił go kiedyś do udzielenia jakiegoś płytkiego, krótkiego wywiadu w telewizji śniadaniowej, w czasie którego dostał szału i coś rozwalił. „Pewnie bym rozwalił, gdybym faktycznie przyszedł tam na ósmą. Chyba bym kogoś zabił, zwłaszcza że to jebana telewizja. Ale nie, przeważnie wywiady idą gładko, udzieliłem ich tysiące, więc mam doświadczenie. Nigdy nie zakończyłem wywiadu przed czasem. No, raz. Kiedyś z Philem Campbellem wstaliśmy i wyszliśmy, bo laska była nie do wytrzymania i z jakiegoś powodu nalegała, byśmy zrobili wywiad w kiblu, ze względu na akustykę. Wiesz, korytarz, te wszystkie kafelki. No i panna pyta nas: »Czy zrobiliście kiedyś coś śmiesznego podczas wywiadu?«. A Phil na to: »Tak, kiedyś z Lemmym wstaliśmy i wyszliśmy«. Po czym wstaliśmy i naprawdę wyszliśmy z tego kibla. Albo innym razem czekaliśmy z Eddiem na kolesia z Radia Clyde ze Strathclyde w Glasgow. Opuściliśmy soundcheck, żeby się stawić na tym cholernym wywiadzie, bo

to było takie kurewsko ważne. Koleś kazał na siebie czekać przez pół godziny, więc włożyliśmy mu do studia wąż pożarniczy, zamknęliśmy drzwi, odkręciliśmy wodę i poszliśmy w cholerę".

Na *Ace of Spades* Lemmy wygłasza swoje życiowe credo. Ogranicza się ono do kilku wytycznych: żyj szybko i ostro, graj w tę grę dla samej radości grania. Bo nawet jeśli coś wygrasz, i tak wszyscy jesteśmy skazani na przegraną. Dowodem na prawdziwość tych słów są wszystkie gierki składające się na nasze iluzoryczne życie, które kończy się wraz z wyłożeniem asa atutowego przez śmierć. A więc siądź przy stole, zakasaj rękawy i po prostu graj.

Inspiracją dla sekwencji kończącej utwór, a zwłaszcza dla odwołania do ręki truposza, była historia Dzikiego Billa Hickoka, który miał te właśnie karty w ręku, kiedy został zastrzelony. Jeśli chodzi o preferencje Lemmy'ego dotyczące hazardu, od pokera woli jednorękiego bandytę… Ale gdzie w tym dramatyzm? Tak czy inaczej wykonany na lewym przedramieniu tatuaż z napisem „Born to lose, live to win" (Skazany na przegraną, żyję, by wygrać) wokół czarnego pika z pewnością stanowi odniesienie do tekstu *Ace of Spades*.

„Wystarczy wsłuchać się w słowa, tam jest wszystko – wyjaśnia Eddie. – »Urodziłem się, by przegrać, a hazard jest dla głupców«, i wszystko jasne. »Ale tak właśnie lubię, mała«. Nie mam pytań. »Nie mam zamiaru żyć wiecznie«. Ta piosenka to rockowy hymn. Mówią: Mamy was w dupie, będziemy żyć, jak chcemy, i chuj. Jak przegramy, to przegramy, jak wygramy, to wygramy".

Piosenka trwa niespełna trzy minuty, ale zostawia słuchacza zdyszanego jak po sprincie. „Chcieliśmy, żeby nasze numery były jak cios prosto w mordę – tłumaczył Eddie. – Pomijając te z *Overkill* i może *Stone Dead Forever*, realizowaliśmy ten postulat dość sumiennie. Lemmy zawsze lubił numery nieprzekraczające trzech minut. Nie przepadał za utworami, które, jak to mówił, »ciągną się jak improwizacja jazzowa«. Już na początku zaznaczył, że w tym zespole nie będzie żadnego jamowania. Spytałem wtedy, co ma na myśli. Bo czasem coś mówił, a ja nie łapałem, o co mu właściwie chodzi. Bo przecież jamowaliśmy, no nie?"

Jest jeszcze jedna rzecz, której Lem nie lubił, a mianowicie patetyczny hard rock, który Clarke nazywa żartobliwie „plumkaniem bez sensu". Phil też nie przepadał za taką wydumaną muzyką. To dlatego Lemmy nigdy nie był wielkim fanem Black Sabbath, dlatego nie miał tego wilgotnego,

ciepłego i tłustego brzmienia basu, dlatego ocierająca się o agresję nadpobudliwość Phila tak pasowała do tego wariackiego zespołu przypominającego kurczaka z urżniętą głową, którego duch zaklęty został w tych dwóch minutach i czterdziestu siedmiu sekundach.

„Kiedy oswajasz się z pozostałymi i zaczynasz zgrywać w próbowni, wytwarza się coś bardzo szczególnego – wyjaśniał Eddie. – Phil był tego czegoś integralną częścią. Nigdy nie przepadał za plumkaniem, nie imponowali mu bębniarze skupieni na technice. Wolał iść na żywioł, jak starzy jazzmani. Spędziliśmy razem mnóstwo czasu, pisząc utwory. Jego bębnienie wnosiło do muzyki iskrę, wypełniało luki; jak nie było Phila, w numerze ziała dziura, której nijak nie szło załatać. To tak jak z moją gitarą; ja wniosłem do zespołu nieco melodii. Brzmi to może dziwnie, ale w moich riffach było mnóstwo melodii, a Lemmy do tej melodii śpiewał. Phil był jak zaprawa murarska, wypełniał ubytki. Dopełnialiśmy się wzajemnie i szmat czasu ten zespół chodził jak w zegarku. Bez wkładu Phila zostałoby tylko plumkanie bez sensu z jakimś tam wokalem. Umieszczałem w naszych piosenkach motywy, na których Lemmy mógł oprzeć linię wokalu, jak na przykład w *Overkill*, gdy śpiewa: „Only way to feel the noise…”. Musiał oprzeć na czymś swoje wokalizy, a ja podsunąłem mu pomysł. Phil pilnował, by doły były żywe i interesujące. Był bardzo zarobionym perkusistą”.

Tak oto Lemmy, Eddie i Phil tworzyli bulgoczący kocioł dźwięków, prawdziwie namacalną ścianę hałasu; Lemmy – charcząc i szarpiąc bas, Eddie – smagając słuchaczy riffowymi biczami, Phil – nadając temu wszystkiemu tempo i opatrując muzykę charakterystycznym cykaniem hi-hatu. W miksie wszystko wylądowało na swoim miejscu, ale całość wymagała niemałej uwagi, bo każdy dźwięk tej układanki wciśnięty między pozostałe trzeszczał i zgrzytał.

„Jak się okazało, nasz najbardziej znany album był zarazem początkiem trudniejszego okresu w historii zespołu. Bywa i tak – orzekł Eddie w zadumie. – Nie zmienia to faktu, że ta płyta to klejnot w koronie Motörhead, a jej nagranie przyszło nam z łatwością, choć nie tak wielką jak w przypadku dwóch poprzednich płyt. Najpierw pojechaliśmy do Rockfield w Walii, gdzie znajdowało się studio, a także sala prób, gdzie, jak się nietrudno domyślić, można było przećwiczyć materiał. To było fajne, nieduże miejsce, ale ja nigdy tam nie nagrywałem. Ten pierwszy album Motörhead, na którym nie grałem, zatytułowany *On Parole*, został nagrany

właśnie w Rockfield z Dave’em Edmundsem. Ja nie mam z tą płytą nic wspólnego. Nieważne, w każdym razie nagraliśmy tam, co było do nagrania, w parę tygodni. Mieli taki duży pokój, rozłożyliśmy się tam, połupaliśmy trochę, nie było picia ani wygłupów. Napisaliśmy w ten sposób kilka numerów, właściwie to nawet sporo. To było dość trudne, bo zbieraliśmy się do stworzenia czwartego albumu, a w tym momencie robi się… Wiesz, za każdym razem gdy piszesz materiał na nowy album (na pewno słyszałeś to już od innych zespołów), jest ci trudniej niż poprzednio, bo jesteś bardziej ograniczony. Masz już na koncie kilka relatywnie dobrych i docenionych płyt i zaczynasz czuć się wciśnięty w pewne ramy. Och, nie możemy tak tego zagrać, bo fani będą kręcić nosem… chodzi między innymi o coś takiego. Więc podświadomie wyznaczasz sobie granice. Na domiar złego, gdy grasz w pewnym stylu, prędzej czy później staniesz w połowie riffu, myśląc: zaraz, mieliśmy już podobny na ostatniej płycie! Wszystkie te drobiazgi zaczęły wypływać na powierzchnię przy *Ace of Spades*, ale na szczęście udało nam się jakoś przezwyciężyć zwątpienie. Razem z Philem naprawdę skupiliśmy się na pisaniu utworów. Jakiś czas mieszkaliśmy razem w Londynie i to wtedy powstało *Chase is Better than the Catch*. Jamowaliśmy, perkusja z gitarą, aż nam w uszach dzwoniło, i zrobiliśmy kilka interesujących riffów. Pokazaliśmy je Lemmy’emu przy pierwszej okazji, a wtedy on napisał do nich teksty. Taki układ działał bardzo dobrze, przynajmniej przez jakiś czas. Owocem tych sesji w Rockfield było kilka demówek nagranych na ośmiościeżkowcu. Rejestrowaliśmy wszystko, co wyszło nam spod palców, a potem w Londynie nałożyliśmy na to wokale, ot tak, żeby się przekonać, jak to mniej więcej będzie brzmiało. I brzmiało całkiem nieźle. Mieliśmy więc w rękach zalążki całkiem dobrego albumu, który jednak zaczął nabierać kształtu dopiero w studiu z Vikiem Maile’em.

Kim był Vic Maile? „Taki miły, drobny facecik – wspominał Eddie z rozrzewnieniem zmarłego producenta. – Milczek i introwertyk, ale wychodziły mu genialne miksy. Umiał nam zrobić brzmienie. Wkurzał nas czasem niemiłosiernie. Codziennie musieliśmy do niego jeździć. Szału można było z nim dostać, ale choć nie mówił wiele, efekty jego pracy były zadziwiające, więc znosiliśmy go dzielnie. Co zabawne, choć był taki wycofany, nie pozwalał sobie wchodzić na głowę. Był knypkiem, co ledwie odrósł od podłogi, ale nie dawał sobie w kaszę dmuchać, toteż nie dmuchaliśmy. Odwaliliśmy razem kawał dobrej roboty. Zawsze uważałem

Bombera i *Overkill* za bardzo udane płyty i zawsze chwaliłem Jimmy'ego Millera, ale z Vikiem to było co innego. Te dwa albumy zawierają materiał, który na etapie produkcji tłukliśmy już od dawna, więc nie mieliśmy zbyt wielu utworów do napisania, żeby zapełnić cały album. *Ace of Spades* wymagało o wiele większych nakładów pracy twórczej. Vic bardzo nam pomógł przetrwać poród i wydać na świat to zdrowe, wrzaskliwe, rumiane, pacholę".

Ze względu na wygląd Vica przezywano Żółwiem. Pomagał przy produkcji albumów gwiazd takich jak Jimi Hendrix, The Who czy Led Zeppelin, ale do współpracy z Motörhead zaproszony został ze względu na swoje niewielkie, przenośne studio nagraniowe, które wykorzystano przy produkcji albumu koncertowego Hawkwind *Space Ritual*. Jak wiemy, pobrzmiewały na nim tony zwiastujące rychłe powstanie Motörhead.

„Zastanawialiśmy się kiedyś, kto powinien nagrać nasz kolejny album, i w toku dyskusji wypłynęło nazwisko Vica Maile'a – opowiadał Clarke. – Facet miał poparcie firmy i managementu. Nas samych ani ziębił, ani grzał; chcieliśmy tylko uporać się z nagraniami i wrócić na trasę".

„Vic Maile to jeden z najwspanialszych ludzi, z jakimi miałem przyjemność pracować – zarzeka się Doug Smith. – Był inżynierem dźwięku z dostępem do jedynego w tamtych czasach ruchomego studia nagraniowego w Wielkiej Brytanii, Pye Mobile. Nie było żadnego innego, tylko to jedno. Facet nagrał kilka koncertów Hawkwind i przypomnieliśmy sobie o nim na początkowym etapie prac nad *Ace of Spades*. Lemmy pamiętał go z czasów swojej poprzedniej kapeli, której był przecież integralną częścią jako frontman, wokalista na *Silver Machine* i tak dalej. Dogadywali się z Vikiem, który z czasem stał się jego bliskim przyjacielem, tak więc nikt nie miał nic przeciwko, by przy nowej płycie to on kręcił gałami. Jak to czasem bywa, zrobiliśmy jeszcze później razem kilka projektów, jak na przykład split Girlschool i Motörhead *Please Don't Touch*. Zmarło się facetowi na raka. To cholernie smutne. Po odbyciu sesji próbnych i nagraniu demówki zespół przeniósł się do mało znanego studia ulokowanego kawałek na północ od Londynu i dopiero tam wzięliśmy się z tym albumem za bary".

„Jackson było małym przytulnym studiem w Rickmansworth, kawałek od Gerrard Cross, mniej więcej w połowie drogi do Oxfordu – tłumaczył Clarke z zadziwiającą dokładnością. – Najpierw należało do starego DJ-a, który zwał się Jack Jackson i swego czasu cieszył się niemałą sławą,

a potem odziedziczył je po nim syn. Miał tam genialny stół firmy Neve, cholernie fajne ustrojstwo. Vic Maile był spokojnym, nieszkodliwym typkiem, w dodatku cukrzykiem, i, jako się rzekło, całkiem kompaktowym, co moim zdaniem było dobre, ponieważ nie mogliśmy przy nim za bardzo marudzić i histeryzować. Gdyby był dwumetrowym bykiem, pewnie w którymś momencie byśmy go stłukli, bo współpraca, że tak to ujmę, nie należała do łatwych, ale bić takie chuchro? Kiedy więc zaproponował: »Chłopaki, może wyjdziemy, staniemy pod mikrofonem i będziemy stukać o siebie dwoma patykami?«, to zamiast kazać mu spierdalać w podskokach, powiedzieliśmy: »Dobrze, Vic, jeśli naprawdę tego chcesz, to spróbujemy«. Jeśli się wsłuchasz, wyłapiesz na *Ace of Spades* takie chrobocz ące »trrr« i stukanie. To myśmy stukali drewienkami jak jacyś, kurwa, Zulusi. Korzystał w czasie sesji z rzeczy, o których nigdy nie słyszeliśmy, bo dotąd nagrywaliśmy z Jimmym Millerem, a z nim było prosto: nagraj, odsłuchaj, dograj i jedziemy dalej. Przy *Ace of Spades* poszerzyliśmy nieco horyzonty, jeśli idzie o rejestrowanie muzyki. To wyłącznie zasługa Vica Maile’a”.

Eddie ciepło wspominał przedwcześnie zmarłego producenta: „Dokładał tu i ówdzie różne smaczki, podsuwał nam rozmaite pomysły, w nienarzucający sposób kontrolował przebieg nagrywania w zgodzie z własną intuicją. Nie przesadzał, nie wkurzał się, gdy coś było nie po jego myśli, ale kierował nas na właściwe tory w taki sposób, że nie chcieliśmy się z nim kłócić, ale sprawić, by był z nas zadowolony. Mieliśmy z nim dobry kontakt. Jeśli posłuchasz dwóch naszych poprzednich albumów, a potem dopiero *Ace…*, dojdziesz do wniosku, że ten drugi jest nieco bardziej dopracowany. Muszę też dodać, że rozwinęliśmy się jako zespół, bo materiał stawał się coraz trudniejszy i wymagał od nas większych nakładów pracy. Na demo udało nam się zarejestrować go w pierwotnej formie, a potem zaczęliśmy rzeźbić w nim razem z Vikiem w Rickmansworth. Vic mówił: »Zagrajcie to tak, a to zróbmy w taki sposób, dobra?«. Dzięki temu dokonała się ewolucja tego materiału”.

Eddie zwraca uwagę na płynność procesu twórczego podczas nagrywania tej płyty. Utwory dojrzewały powoli, były udoskonalane i modyfikowane. „Toczyliśmy spór o główny riff, który wydawał się jakiś taki rozmemłany. Postanowiliśmy napisać inny. Efekt końcowy jest dość nietypowy; to nie jakiś pierwszy lepszy Motörheadowy riff. Pamiętaj, że wtedy jeszcze nie nadaliśmy płycie żadnego oficjalnego tytułu, choć zdecydowaliśmy już nagrywać w Rockfield. Motörhead nie po drodze było z country, więc

z początku sporo piliśmy i nie przepracowywaliśmy się. Po jakimś tygodniu takiej rozgrzewki zaczęliśmy w końcu coś brzdąkać i piosenki powoli zaczęły się kluć. Nagraliśmy je tak, jak nam wyszły, i wróciliśmy do Londynu. Jakiś czas później stwierdziliśmy, że czas zaszyć się w studiu i dograć wokale. To wtedy wpadliśmy na to, by nazwać nowe wydawnictwo *Ace of Spades*. Lemmy pisał teksty i nagrywał wokalizy, numer za numerem. Pracowaliśmy na luzie, w swoim tempie, w końcu to były tylko wersje demo. Zaczęliśmy rejestrować ścieżki podkładu, a gdy wzięliśmy na tapet numer tytułowy, stwierdziliśmy, że riff potrzebuje przeróbki. To było dla nas nietypowe, bo zwykle robimy wszystko w pośpiechu. W rezultacie riff główny został kompletnie poprzestawiany i wpasowany w pozostałą część utworu. Jaraliśmy się wprowadzonymi zmianami, bo wiedzieliśmy, że to będzie zajebiaszczy kawałek. Wykorzystaliśmy to nowe podejście przy jeszcze kilku utworach i osiągnęliśmy równie zadowalające rezultaty. W ciągu kilku godzin przyklepaliśmy tytuł: *Ace of Spades* i basta".

Słowa Eddiego prowadzą do wniosku, że wiara zespołu we własne zdolności kompozycyjne była nieco nadwątlona już jakiś czas przed *Ace of Spades*. Choć może po prostu chłopaki nabrały wystarczająco dużo doświadczenia, by nie wstydzić się dłubania w utworach i by wiedzieć, że stać ich na więcej. – Tak to wyglądało, gdy rozkminialiśmy materiał przed nagraniem. To była dziecinna zabawa w porównaniu z sesją do *Iron Fist,* podczas której narobiliśmy się jak dzikie osły. Wytwórnia wywierała na nas presję, bo chcieli albumu innego niż *Ace of Spades*. Było z tym trochę dłubania. No i, niestety, przy pracy nad *Iron Fist* Phil i Vic się pokłócili. Phil nie chciał słyszeć o dalszej współpracy z Vikiem, co nieco pokomplikowało sprawy".

Omijamy katapultę do sukcesu, którym okazał się tytułowy numer otwierający płytę, i przechodzimy do drugiego – *Love Me Like a Reptile*. Zwraca uwagę nietypowymi wokalizami, a to za sprawą Vica Maile'a, który wyczuł, że w tym szybkim i melodyjnym utworze lepiej od zwyczajowego charczenia Lemmy'ego sprawdzi się śpiew. *Shoot You in the* Back otwiera zawołanie: „Western movies!" (Westerny!), któremu towarzyszy złowróżbne grzechotanie grzechotników. Numer przywodzi na myśl palące meksykańskie słońce lub spiekotę stepów Dzikiego Zachodu, przemierzanych przez okrutnych *banditos* z okładki. Riff otwierający nie bierze jeńców, a wejście bębnów należy do najbardziej energetycznych momentów na płycie. Phil przyznał zresztą, że to Maile wymógł na nim

poprawienie timingu. Ciekawostka – w pierwotnej wersji tej piosenki refren brzmiał jak bezwstydnie zapożyczony z *Like a Nightmare*. Zespół w porę dokonał poprawek i podkręcił tempo.

W *Live to Win* i *Fast and Loose* panowie dociskają pedał gazu, a Lemmy wykłada w tekstach filozofię czasów Dzikiego Zachodu, pasującą jak ulał również do etosu motocyklistów oraz metalowców, pojawiających się coraz liczniej na koncertach Motörhead. *Live to Win* jest tak punkowy i wypełniony basowym bulgotem jak każda piosenka grupy, a zarazem ponury, za sprawą dysonansowych zagrań Eddiego. Z kolei w *Fast and Loose* słyszymy wyrafinowane, powtarzalne riffowanie w klimacie Budgie połączone z perkusją budzącą skojarzenia z ZZ Top. Phil mógł tam trochę poszaleć i nawet przyładować podwójną stopą w akcentach.

We Are the Road Crew to kolejny szybki utwór rockowy zbudowany na rytmie Taylora i uderzeniach w werbel na raz i na trzy. „To właściwie dziecinnie prosty numer – stwierdził Eddie. – Kombinowaliśmy z tym riffem, a Lemmy wymyślił tytuł, który wkrótce zawładnął całą piosenką. Tak jak mówię, nie uważam tego numeru za skończony; słychać to pod koniec. Zostawiliśmy go, bo miał bardzo mocny tekst i podobał nam się groove, ale nie sposób nie zauważyć, że brakuje mu refrenu z prawdziwego zdarzenia. »We are the road crew!« – i to właściwie tyle. Więc to trochę dziwny numer, ale i tak robi robotę. Czasem udaje się ot tak napisać kawałek, który po prostu żre i przy którym nie trzeba dużo kombinować, ale bywa, że dłubanina przeciąga się w nieskończoność i przypomina skręcanie bicza z gówna. Człowiek się stara, zmienia refreny, a numer zwyczajnie nie leży. W przypadku tej piosenki wszystko poszło jak po maśle, aż gęby same nam się cieszyły. Z czasem okazało się, że to jeden z naszych najlepszych numerów”.

Czy to nie urocze, gdy zespół poświęca piosenkę swojej ekipie technicznej? Ian „Eagle” Dobie szczególnie się wzruszył, słysząc ją po raz pierwszy. Wieść niesie, że utwór stał się z czasem hymnem technicznych wielu innych zespołów, którzy często bywają niedoceniani. Lemmy trafnie opisał dryl i znój pracowników, którzy mało śpią i żywią się śmieciowym jedzeniem.

„Za czasów *Ace of Spades* i *No Sleep…* nasi techniczni dobrze wiedzieli, co z nas za ziółka – wyjaśniał Clarke. – Podczas tras po Europie wiele razem przeszliśmy. Zaczęli z nami pracować, kiedy jeszcze nie było tak różowo, i dzielnie trwali u naszego boku przez te wszystkie lata, więc są

bardziej przyjaciółmi niż pracownikami. Tworzyliśmy zgrany zespół, a oni byli dumni, że pracowali dla nas. To bez wątpienia najlepsza ekipa, i nie jest to tylko moje zdanie. Chcieliśmy im więc w jakiś sposób podziękować za ich oddanie i ciężką pracę. Jak już mówiłem, zaczęło się od jednego zapętlonego riffu, do którego Lemmy dość szybko napisał prosty tekst. Usiedliśmy w próbowni i złożyliśmy numer do kupy, a potem go otrzaskaliśmy. Zwykle nie certoliliśmy się z utworami, nie wnikaliśmy w nie za bardzo, nie analizowaliśmy. Po prostu pisaliśmy je na czuja i zwykle wychodziły".

Eddie tak opowiadał o szczegółach pracy technicznych: „Mieliśmy w ekipie takiego faceta, Micka Murphy'ego, który robił za ochroniarza. To był prawdziwy twardziel, i taki właśnie musiał być. Pamiętam, jak pierwszy raz przystąpił do akcji, to było wtedy… Nie. Nie będę o tym mówił, jebać to. Nie chcę zabrzmieć jak idiota. Z perspektywy czasu myślę, że nasza ekipa miała zbyt wielką władzę. Były momenty, gdy myślałem, że to my pracujemy dla nich, a nie odwrotnie. Czasem dochodzi do takiej sytuacji, bo ekipy techniczne rywalizują ze sobą. Zawsze mieliśmy napięte terminy, a oni zawsze wyrabiali się ze wszystkim na czas pomimo przeciwności losu. Na trasie promującej *Bombera* zasuwaliśmy, jakbyśmy mieli silniczki w dupach, ale to ekipa musiała wstawać o szóstej, by rozładować samochody i zamontować sprzęt, o złożeniu samego bombowca nie wspominając; to techniczni musieli wszystko składać po koncercie i dostarczyć do kolejnego klubu. Ci ludzie praktycznie nie spali, kumasz? Stąd się tak naprawdę wziął tytuł *No Sleep 'til Hammersmith*, bo nasza ekipa tak zapierdalała, że nie miała kiedy zmrużyć oka. Bogu dzięki, że wszyscy wciągaliśmy, bo chyba byśmy nie dali rady. Jestem wdzięczny im wszystkim, miałem wielkie szczęście, mając wokół siebie tak wspaniałych technicznych. Tak zapierdalali, że nie wiedzieli, jak się nazywają. Niektórzy nie wyrabiali i w którymś momencie przechodzili na emeryturę. Ale dla wszystkich mam wielki szacunek. Czapki z głów".

*

Drugą stronę oryginalnego winylowego wydania *Ace of Spades* otwiera numer *Fire, Fire*, następny popis prędkości oparty na zabójczym tempie Phila i opatrzony przez Eddiego świdrująco-piłującym finałem, budzącym skojarzenia z dźwiękiem piły mechanicznej. Clarke, choć grał w zespole

metalowym, nie zawsze znajdował w piosenkach miejsce na niektóre swoje pomysłowe zagrywki. Szczęśliwie w kolejnej piosence, *Jailbait*, mógł się wykazać, nakładając na ciekawy, nieco połamany, wykorzystujący podwójną stopę rytm Phila głośny i ostry riff w stylu NWOBHM.

„Mam mętne wspomnienia z czasu nagrywania *Ace of Spades* – przyznał Phil, który już wówczas zaczynał mieć dość życia w Motörhead. – Urabialiśmy sobie ręce po łokcie; gdy tylko wróciliśmy z trasy, nie minął tydzień, a już składaliśmy w sali prób kolejne numery, potem szliśmy z nimi do studia i tak w koło Macieju. Kiedy człowiek kończy przygotowywać numery, następnie je nagrywa, a potem jedzie na trasę, zdarza mu się nie nadążać za tempem wydarzeń i po jakimś czasie przestaje myśleć o tym, co tworzy, jako o piosenkach. Nie twierdzę, że granie w zespole jest jak harówka w fabryce, ale po jakimś czasie intensywnego koncertowania wkrada się pewna rutyna i po prostu grasz z automatu. Tak bywa przez większość trasy. Jedynie co dwa lub trzy koncerty trafia się gig, na którym bawisz się świetnie i wtedy powraca ogień. Ale przez większość czasu na tej trasie byliśmy po prostu skupieni na tym, by się nie pomylić i pozostać trzeźwymi”.

O pomylenie się nie było trudno, bo Motörhead, żeby podkręcić poziom adrenaliny na gigach, grał swoje szybkie piosenki jeszcze szybciej niż na płytach.

„O matko, jak myśmy zapieprzali. Wielokrotnie myślałem: stop! Niech mnie ktoś zatrzyma, bo zaraz odlecę! – wołał Phil, grając jak oszalały na niewidzialnej perkusji i niemal wylewając piwo. – Graliśmy tak szybko, że nie było w tym hałasie słychać muzyki”.

Lemmy przyspieszał i przyspieszał, gnał na złamanie karku jak królik ze wściekliznę, no i oczywiście zawsze oskarżał mnie i Eddiego o nietrzymanie tempa. On nigdy nie zwalniał, zawsze tylko ja i Eddie. W porównaniu z wersjami studyjnymi graliśmy o wiele szybciej, ale wiele kapel tak robiło. Tylko że one znały umiar, a my nie. Piosenki na koncertach po prostu dziczały, zwiększały obroty jak rozbiegany silnik. Momentami się bałem, że wybuchną mi bębny. Zauważyłem też, że setlista z koncertu na koncert robi się coraz krótsza, choć liczba piosenek się nie zmniejsza”.

Tendencja do szybkiego grania przeszła z Motörhead na inspirujące się nim zespoły niczym zaraźliwy wirus. „Na pewno jedną z tych kapel była Metallica – opowiadał Phil. – Pierwszy ich koncert zobaczyliśmy, kiedy nas

supportowali. Jezusie niebieski, kiedy to było? 1982 albo 1983. Nie pamiętam, w którym klubie, ale na pewno w czasie krótkiej trasy, którą odbyliśmy z nimi po Stanach. Pamiętam, że pomyślałem sobie: ja pierdolę, co to jest za muzyka? Bo grali tak szybko, że nie miałeś pojęcia, co się odpierdala! Nigdy nie uważałem Motörhead za zespół grający w tym stylu. I szczerze mówiąc, zaraz zapomniałem, jak się nazywają, a przypomniałem sobie dopiero później, gdy już zyskali sławę. Przez lata widziałem i słyszałem wiele zespołów, które grały nieprawdopodobnie szybko. Ale wiesz co? Chyba nikt z nas nigdy nie miał problemu z tym, że mogą próbować nas kopiować. Nie mogę stwierdzić na pewno, czy chcieli czy nie, ale jeśli chcieli, uznaję to za komplement. Równocześnie pojawiały się przecież takie formacje jak Iron Maiden, które nie grały thrashu. Wciąż funkcjonowały stare zespoły, jak choćby Thin Lizzy, które również nie próbowały się przestawić na thrash. A więc, jak już mówiłem, jeśli taki zespół jak Metallica przyznaje się do inspiracji Motörhead, mogę tylko być dumny, podziwiać ich za osiągnięty sukces i uznać ich słowa za wielki komplement. Bardzo mi pochlebia, że takie zespoły stawiają nas tak wysoko”.

„Panie, kto to słyszał tak nakurwiać? – śmiał się Taylor, zapytany o punkowe kapele przekraczające bariery dźwięku. – To był zupełnie nowy typ muzyki, ale przekonaliśmy się o tym dopiero po latach. W którymś momencie dotarło do nas, że gramy szybciej niż jakikolwiek inny band. Zajęło nam to trochę, bo nie robiliśmy tego świadomie. Mieszkaliśmy w Londynie i pomieszkiwaliśmy w Chelsea, a to stamtąd pochodzili Malcolm McLaren i Pistolsi. To było dość dziane miejsce. Biedacy byli nieco bogatsi, squattersi, czyli my, oraz tłum punków, nieco czystsi. W punku nie chodziło tylko o muzykę. Skumaliśmy się z Billym Idolem i The Damned, bo to byli znajomi, którzy pili w tych samych knajpach. Zatem osią tego ruchu nie była sama muzyka, ale też ludzie. Nie dyskryminowaliśmy ani metalowców, ani punków, ani miłośników jazzu czy bluesa, tak jak nie dbaliśmy o to, jaki kto ma kolor skóry. Pytaliśmy tylko: »Którędy na melanż?«. To było najważniejsze: dobra impreza. Gadaliśmy i przybijaliśmy piony z masą ludzi. Było zajebiście”.

Dość już dygresji – powróćmy do *Ace of Spades*. *Dance* utrwala formułę relatywnie gęstego riffu podpartego prostym i szybkim punkowym beatem, hołduje jej także następny utwór, *Bite the Bullet*. Wiadomo, o co chodzi.

„To był wstęp do *Chase is Better than the Catch* – komentował Eddie. – W zasadzie to część tego samego numeru, jeden miał zapowiadać drugi. Zrobiliśmy to, bo strasznie nam się spodobał „Chase…”. Napisaliśmy go z Philem w mieszkaniu, gdzie wspólnie rezydowaliśmy, i oczywiście nie było tam perkusji, a ja miałem tylko jedną małą gitarkę. W tamtych czasach nagrywało się na magnetofonie czterościeżkowym, małym sprzęcie firmy Tascam. Od zawsze lubiłem nagrywać różne rzeczy, takie miałem hobby. W tamtym mieszkaniu był jeden wolny pokój, taka graciarnia. Znaleźliśmy tam kartonowe pudło, do którego przyczepiliśmy stopę, żeby symulowało bęben basowy. Ja przyniosłem malutki wzmacniacz. Włączyliśmy magnetofon i po chwili mieliśmy nagrane *Chase is Better than the Catch*. Robiliśmy sobie jaja i z początku nie myśleliśmy, że wyjdzie z tego pajacowania numer. Przypadł nam do gustu feeling tej piosenki, ale mieliśmy wrażenie, że jest nieco zbyt luzacki, więc zaraz dodaliśmy *Bite the Bullet*. I tak to też graliśmy na żywo: ten drugi numer był intrem do pierwszego. To dlatego *Bite…* jest taki krótki”.

Chase is Better than the Catch to oczywiście jeden z Motörheadowych klasyków. Niewykluczone, że zyskał ten status, bo stanowi odsapkę po serii numerów pędzących na złamanie karku na każdym koncercie Motörhead. Tekst jest lubieżny i rozpustny, ale między wierszami da się wyczytać credo znane z *Ace of Spades*: nie zna życia ten, kto nie podejmuje z nim gry, ani ten, kto gra, żeby wygrać, bo, jak to mówią, wraz z podróżą kończy się sen i umiera nadzieja.

Jak już wspomnieliśmy, *Chase…* został skomponowany przez Phila i Eddiego. I nie on jeden.

„Większość z tych naszych numerów zrobiliśmy z Philem w Rockfield w Walii, a Lemmy dograł tylko do nich wokale. Spędziliśmy z Philem sporo czasu, grając, ponieważ strasznie się nam nudziło, ale Lemmy nigdy się nie nudził. Zawsze miał ze sobą jakąś pannę, butelkę Jacka i książkę. Czasem wołami nie dało się go zaciągnąć na próbę. Nawet w Rockfield potrafił siedzieć w swoim pokoju i kazać nam się pierdolić, gdy wołaliśmy go do mikrofonu. Pamiętam, że pewnego razu graliśmy z Philem cały dzień i byliśmy wkurzeni. Była druga nad ranem. Wchodzi Lemmy i mówi: »Pograłbym coś«. A my z Philem słaniamy się na nogach. Kurwa mać, Lem, teraz się zachciało jaśnie panu? Motörhead to nie zawsze było wino, kobiety i śpiew. Mieliśmy wzloty i upadki, jak każdy. Czasem atmosferę można było kroić nożem”.

Słowa Eddiego o tym, że pisaniem muzyki zajmował się do spółki z Philem, potwierdzili jakiś czas później Phil Campbell i Mikkey Dee. To zdaje się potwierdzać teorię, jakoby Lemmy sądził, że wystarczającym wkładem w zespół będzie po prostu bycie Lemmym, anty-gwiazdą rocka – a zarazem lokalnym gwiazdorem – oraz tekściarzem.

Gdybyśmy wybiegli w przyszłość o kilka dekad, przekonalibyśmy się, że podejście Lemmy'ego w tej kwestii nie zmieniło się ani na jotę. Gitarzysta nowego Motörhead Phil Campbell przyznał w roku 2000: „Bywa, że cały dzień zasuwamy w próbowni, a Lemmy w tym czasie stoi przy maszynie do pinballa. Później zagląda do nas na godzinkę i rzuci coś w stylu: »Zmień to, dodaj tamto i będzie git«. Numery zwykle robimy razem z Mikkeyem, a większość gitarowych riffów jest mojego autorstwa. Mikkey czasem nuci riff, a ja próbuję zagrać go na gitarze. Jest bardzo muzykalny jak na perkusistę. To pałker z brakującym chromosomem, który naprawdę jest bardzo dobry, jeśli chodzi o melodię. Pisanie tekstów zostawiamy Lemowi. Powiedział nam kiedyś: »Chłopcy, jakbyście chcieli napisać słowa do jakiegoś numeru, to się nie krępujcie« – ale gdzie nam tam do jego tekstów? Wolimy, żeby on się nimi zajmował. Nie mam wątpliwości, że Lemmy jest jednym z najlepszych metalowych tekściarzy. Wiele jego liryków to tak naprawdę numery o miłości dostrojone do ciężkiej muzyki".

Riffy Campbella możecie usłyszeć na szesnastu płytach Motörhead. Poproszony o szerszą wypowiedź na temat Lemmy'ego gitarzysta odpowiada: „Lubi miło spędzać czas. Ciągle coś czyta, jest oczytany jak cholera. Interesuje się historią Europy i tego typu rzeczami. Nie ma cierpliwości do głupków, ale ta cecha charakteryzuje nas wszystkich. Nie znam jego pełnego profilu psychologicznego, ale myślę, że dałoby się doszukać u niego śladów megalomanii. Zresztą sam to przyznaje. Nie będę w to wnikał, ale odkąd przeprowadził się do Stanów, jest o wiele szczęśliwszy. Lubi tutejsze gorąco, bo dziewczęta wdziewają mniej ciuszków. Tutejsze narkotyki też są chyba lepszej jakości. Czuje się tu jak pijana ryba w wodzie ognistej".

Skonfrontujmy to z opinią Phila Taylora o Lemmym, którą wyraził w wywiadzie z Ronniem Gurrem w 1980 roku: „To samolubny drań. Jak my wszyscy, do pewnego stopnia. Zachowuje rozsądek, kiedy trzeba podjąć jakąś ważną decyzję. To świetny facet, człowiek impreza, dusza towarzystwa. Wariat, ale tylko wariaci są coś warci. Szasta pieniędzmi jak pojebany. Nie wychodzi z domu bez stówy w portfelu i potrafi

przepierdolić ją w dziesięć minut. Jak on mnie chwilami wkurwia! Czasem naparzamy się z Eddiem, ale nie mógłbym przyfasolić Lemowi. Nigdy go nie zaatakowałem, choć jak babcię kocham, czasem mam ochotę urwać mu łeb. Częściej się z nim kłócę, czasem nawet do bladego świtu, jak jest temat do obgadania”.

*

Ace of Spades wybrzmiewa w chmurze pyłu, niczym szwarccharakter wyjeżdżający z miasta na czarnym ogierze. Ostatnią piosenkę – *The Hammer* – można właściwie nazwać numerem protothrashmetalowym. Ma tę samą długość co kawałek otwierający i ten sam poziom zwierzęcej brutalności. To bez wątpienia jeden z najbardziej agresywnych i wściekłych numerów zespołu, który, jak twierdzi Lemmy, napisał się sam. „Anglicy są generalnie wkurwieni przez klimat, w jakim przyszło im żyć, i przez to, że nie mają co robić po dwudziestej pierwszej trzydzieści. Przecież policja niszczy wszelkie zalążki dobrej zabawy w tym smutnym jak pizda kraju. To nie do uwierzenia, jak tam jest kurewsko nudno. Już sama pogoda jest w stanie doprowadzić cię na skraj samobójstwa, i to zanim jeszcze wstaniesz z łóżka. Wystarczy, że rzucisz okiem przez okno. Ja pierdolę, znowu mam wyjść w tę piździawicę? Ciągle tylko leje. Kto nie mieszkał w Anglii, ten tego nie zrozumie. To jest do chuja niepodobne. Deszcz jest gorszy od hipotermii, bo hipotermia przynajmniej szybko zabija. Za to nieustanny deszcz powoli wpędza cię w depresję, nie wspominając już o tym, że doszczętnie rujnuje fryzurę, jeśli masz długie włosy. Życie to suka, a potem umierasz. Nie możesz udawać, że życie nie próbuje ci dojebać, bo próbuje nieustannie, ale to nie żadna klątwa, to nie diabeł rzuca ci kłody pod nogi – to ślepy los, przypadek. Fortepian może spaść ci na głowę, gdy idziesz ulicą w słoneczny, kurwa, dzień. A jak już spadnie, to możesz uważać się za szczęściarza, bo mogło być znacznie gorzej”.

Wraz z wybrzmieniem ostatnich nut rozwiewają się wszelkie wątpliwości: Motörhead jakimś sposobem, czy to za sprawą szalbierstwa czy może boskiej intuicji Vica Maile’a, nagrał płytę, która jeszcze wyraźniej niż poprzednie przemawia do publiczności i jeszcze milej zaskakuje zróżnicowaniem. Złaknionym fanom dostarcza kilku nowych rockowych hymnów: utworu tytułowego, *Shoot You in the Back* oraz *Chase…* Ale jest w tym albumie coś więcej, jakiś nieopisany czar, który

bije od trzech gości łypiących na słuchacza z okładki; swoisty rynsztokowy duch szemranych knajp, gdzie typy spod ciemnej gwiazdy rżną w karty z wyszczerzoną śmiercią z asem w kruczoczarnym rękawie.

Jak by nie było, Motörhead awansował do rangi antybohaterów, i to nie tylko w Londynie, ale i w różnych krajach Europy, jak choćby w Niemczech, oraz za oceanem. Już wówczas w Ameryce Północnej zwierała szeregi armia metalowych fanatyków, zdobiąca swoje klatki piersiowe czarnym sztandarem z wyszczerzonym Szczerbizębem.

Mimo to szał na Motörhead miał dość ograniczony zasięg. „Byliśmy zbyt brzydcy na Amerykę – skonstatował Lemmy. – Nasze wizyty w Stanach nie były skoordynowane z wielkimi muzycznymi inwazjami, które przetaczały się przez ten kontynent, ale następowały gdzieś między nimi. Motörhead przybył do Ameryki, akurat by zaburzyć naturalny bieg rzeczy i wszystko zepsuć. Nowofalowy brytyjski heavy metal jeszcze się nie pojawił, a stara fala, czyli Judas Priest i Black Sabbath, już dawno opadła. Wytwórnie traktowały nas jak powietrze”.

Eddie, zastanawiając się nad przyczyną braku sukcesu za wielką wodą, mówił: „Może tylko mi się wydaje, ale chyba jednak trochę wyprzedziliśmy nasze czasy. Myślę, że już samo bezlitosne natarcie naszej muzyki zraziło do nas niejedną osobę. Metal zapuścił korzenie na amerykańskiej ziemi dopiero kilka lat później, choć przecież w Chicago, Seattle i Nowym Jorku słuchano nas chętnie. Ale w Omaha już niekoniecznie”.

W Stanach Zjednoczonych *Ace of Spades* nie dochrapał się co prawda statusu złotej płyty, ale wciąż stanowi największy sukces wydawniczy Motörhead, choć od jego pojawienia się upłynęło wiele wody w rzece. I piwa. I łez. I krwi. Czy przyczyny tego stanu rzeczy należy upatrywać w nadzwyczajnej kondycji zespołu w tamtym czasie i niezaprzeczalnej jakości tej płyty, która oparła się nawet niesprzyjającym okolicznościom?

„Myślę, że dotarła do ludzi, którzy szukali takiej muzyki, i że ci ludzie zapamiętali ją jako tę pierwszą, a więc najlepszą – oceniał Lemmy po dwudziestu latach od wydania albumu. – Znaczy, mnie się wydaje, że w dalszym ciągu mamy taką nadzwyczajną kondycję. Każdy, kto widział nas na żywo, może przekonać się o tym na własne oczy i uszy. Dla wielu ludzi, ówczesnych nastolatków, ta płyta okazała się kamieniem milowym, to prawda. Jeśli pokochałeś jakąś muzykę w wieku szesnastu lat, będziesz jej słuchał do końca życia. Takie przeżycie determinuje twój gust muzyczny na długie lata. Więc dla wielu fanów interakcja z tą płytą to coś bardzo

osobistego. To nie tak, że to był najlepszy z naszych albumów. To niekoniecznie najlepsze, co nagraliśmy, ale najlepsze, co oni słyszeli”.

Rozdział 7
No Sleep ‘til Hammersmith: „Ludzie przychodzili nas zobaczyć nie tylko dla muzyki”

Panowie z Motörhead wyślizgali deski niezliczonych scen jak Wielka Brytania długa i szeroka, ciężko pracując na uwielbienie, jakim darzono ich w ojczyźnie. Czy istnieje lepszy sposób na uczczenie niespodziewanej dominacji nad przedstawicielami NWOBHM i wydania znakomitego czwartego albumu niż z innymi ochlejmordami i zadymiarzami?

Zdaniem Teda Carrolla, szefa Chiswick Records, który przetrząsnął swoje lochy i podziemia, szukając jakichś niepublikowanych nagrań z 1977 roku (zamieścił je później na EP-ce *Beer Drinkers*, mającej ujrzeć światło dzienne 22 listopada 1980 roku) – nie. Sam Lemmy nie miał nic przeciwko takiemu wydawnictwu, słusznie zwracając uwagę na to, że bez kredytu zaufania ze strony Teda Motörhead nigdy nie oderwałby się od ziemi.

„Chlanie, chlanie i jeszcze raz chlanie – śmiał się Eddie zapytany o sesję nagraniową coveru klasyka ZZ Top *Beer Drinkers and Hell Raisers*, jednej z najcięższych piosenek słynnych brodaczy, a także istnego hymnu motocyklistów. – Od zawsze lubiliśmy posłuchać ZZ Top. Ja dopiero w tamtym czasie zacząłem chlać na poważnie. Powiedziałem do chłopaków: »O, to piosenka o pijakach«. Lemmy na to: »W takim razie powinieneś ją zaśpiewać«. Ja odparłem, że lepiej nie, ale po kilku głębszych zdarłem gardziel, rycząc tekst. Dla jaj, bo i czemu nie?”

I rzeczywiście, w wersji Motörhead za obydwie ścieżki wokalu odpowiada Eddie, podczas gdy w oryginale dzielą się nimi Billy Gibbons i basista Dusty Hill. Lemmy docharkuje swoje trzy grosze w tle, ale pierwsze skrzypce ewidentnie gra Eddie. Clarke zaśpiewał też w nieco bardziej hałaśliwej wersji *I’m Your Witchdoctor* John Mayall and the Bluesbreakers, gdzie stężenie heavymetalowych pierwiastków skutecznie tłumi refren charakterystyczny dla lat sześćdziesiątych. To dość intrygujący wybór na cover, zwłaszcza że nasi bohaterowie ograli tę piosenkę w dawnych czasach, gdy nie mieli jeszcze za dużo własnego materiału. Ponadto na EP-ce znalazł się instrumentalny numer pod tytułem *Instro*, a także słodka, punkowa wersja *On Parole*, która jednak wciąż czaruje

pubrockowym urokiem oryginału; coś jak Eddie and the Hot Rods wymieszane z The Vibrators. To, trzeba przyznać, interesująca osobliwostka, zwłaszcza jeśli zastanowimy się nad tym, jak mógłby się zmienić album Motörhead, gdyby pewne piosenki zastąpić innymi – na przykład zamiast *Beer Drinkers and Hell Raisers* czy *Witchdoctor* (czy na poły popowego, na poły rockowego *On Parole*) dać nieco bezpieczniejszy i znany *Train Kept a-Rollin'*.

Ale Motörhead nie skończyli jeszcze z EP-kami i 1 lutego 1981 roku, dwa i pół miesiąca po wydaniu *Beer Drinkers*, wypuścili kolejną, zatytułowaną *St. Valentines Day Massacre*, mającą służyć za humorystyczny przerywnik między śmiertelnie poważnymi dużymi wydawnictwami. Idea tych luzackich płyt, które były jednocześnie nowe i na każdą kieszeń, pomogła Motörhead zarówno zjednać sobie nowych fanów, jak i utrzymać sympatię starych, łaknących NWOBHM-owego mięsa, niegardzących smakowitymi siedmiocalówkami.

St. Valentines Day Massacre była owocem kooperacji Motörhead i wspomnianej już heavymetalowej formacji Girlschool. Obie grupy figurowały na okładce jako Motor Headgirl School. Wydawnictwo otwiera piosenka Johnny Kidd and the Pirates *Please Don't Touch*. Następnie Girlschool zaprezentowały własną wersję *Bombera*, a Motörhead zrewanżował się coverem *Emergency*. Lemmy zdradził, że pomysł zagrania *Please Don't Touch* wyszedł od Vica Maile'a, choć w jego zamyśle miał to być cover bez udziału Lemmy'ego i spółki. Lemmy przeforsował własny pomysł, gdyż była to jedna z jego ulubionych piosenek z dawnych czasów, a wiadomo, że jak pan Kilmister się uprze, to nie ma zmiłuj.

Jak się nietrudno domyślić, rozkochany w starym rock'n'rollu Lemmy był wpiekłowzięty, mogąc wziąć na warsztat taki numer jak *Please Don't Touch*. Jego ikoniczny i utrwalany na przestrzeni lat wizerunek był wypadkową image'u motocyklisty, kowboja z Dzikiego Zachodu, żołnierza z czasów wojny secesyjnej, fana rockabilly i teddy boya. On i ta właśnie piosenka pasowali do niego jak ogórek do zakonnicy, stanowiła ona jeden z najoczywistszych coverowych wyborów Motörhead.

„Nie chcę się wyłamać z ram gatunku – powiedział Lemmy w odniesieniu do mocno heavymetalowego brzmienia Motörhead (choć to ja je tak określiłem, nie on). – Bo ten gatunek jest naszą muzyką i skoro po latach słucha nas tylu ludzi, to widocznie uprawiamy go dobrze. Z drugiej strony wyraźnie naginamy granice. Na każdym z albumów sporo

kombinowaliśmy z brzmieniem i wydaje mi się, że ciągle jest w naszej muzie duch przygody, jakiś margines nieobliczalności, który jednak wciąż wpisuje się w ramy klasycznego rock'n'rolla. Nie widzę potrzeby przecierania nowych szlaków, bo zrobiliśmy to już na początku i wyszła nam dobra muzyka. Której, co ważne, nie dostaniesz nigdzie indziej. Słuchałem wszystkiego od Little Richarda po Arta Blakeya. Rozumiem to, co gramy, wiem, kurwa, co robię. Mam bardzo zróżnicowane inspiracje. Pamiętam pierwszą płytę Elvisa, jest ze mną od samego początku. Więc chciałbym nagrać album country, album bluesowy, a nawet, jeśli budżet pozwoli, album z muzyką disco".

Uwielbienie Lemmy'ego dla starego rocka, którego narodziny obserwował, jest w jakiś sposób podszyte smutkiem. Przekonałem się o tym, gdy oświadczył sarkastycznym głosem typowym dla ludzi przekonanych o tym, że świat zszedł na psy i tam już zostanie: „Kiedy mieszkałem w Londynie, jakiś chuj złamany ukradł mi całą kolekcję płyt: tysiąc długograjów i sześćset singli. Wszystkie single były oryginalne. Miałem tam na przykład *Apple of My Eye* Roya Heada w wydaniu Back Beat Records, dość egzotyczne nagranie. Wszystko rozpłynęło się w powietrzu jak sen jaki złoty. Później odbudowałem kolekcję i w sumie jestem z niej dumny, ale nie nazwałbym się kolekcjonerem. Nigdy nie byłem aż tak zajarany zbieraniem płyt".

Wśród słuchanych przez Lemmy'ego artystów znalazło się miejsce dla klasyków country, którzy – do spółki z wykonawcami rockabilly – stali się inspiracją dla założonego wraz ze Slim Jimem Phantomem ze Stray Cats i Dannym B. Harveyem z Rockats projektu o nazwie The Head Cat. Zwróćmy uwagę na pewną prawidłowość w nazewnictwie. Projekt z członkiniami Girlschool ochrzczono wszak Headgirl.

„Dla mnie to była niespodzianka – śmiał się Phil, wspominając oryginalny rockandrollowy album *Lemmy, Slim Jim and Danny B.* z 2000 roku. – Poszedłem na jego pierwszy koncert ze Slim Jimem w Los Angeles. Nigdy nie byłem fanem country i szczerze mówiąc, pomyślałem sobie, że… No cóż, po prostu wyszedłem. Co to miało być, do cholery? To nie była muzyka Stray Cats ani Motörhead. Lemmy śpiewał, grając na akustyku? Chyba przechodził ten okres w życiu, kiedy pragnie się zostać docenionym za umiejętności, a nie tylko emploi muzycznego awanturnika. Nie mam na to innego wytłumaczenia. Moim zdaniem wybrał zły gatunek, nie ma odpowiedniego głosu, by w nim śpiewać. Głos Lema jest bardzo

gardłowy, charczący, ale niezbyt mocny, gdy próbuje śpiewać czysto. Z pewnością nie pasuje do country and western, czy jak tam zwał ten gatunek. Choć nie wydaje mi się, by inspirował się wokalnie jakimś wokalistą uprawiającym ten gatunek, co to, to nie. Może raczej było w tym trochę Johna Lennona? Bo to raczej ta barwa; Lemmy zawsze próbował śpiewać w podobnym metrum co Lennon. No i nie zapominajmy, że to jeden z jego idoli".

„Oczywiście, że uwielbia Lennona – potwierdził Phil. – Wiem, jako jeden z niewielu, że wśród jego ulubionych wykonawców był Buddy Holly. Zawsze go podziwiał, Bóg jeden raczy wiedzieć dlaczego. Ja nie mogłem ścierpieć jego rzępolenia. Lemmy postrzega to inaczej, chyba dlatego, że słuchał tej muzyki jako nastolatek. Jest w końcu dziesięć lat starszy ode mnie, a to przecież za jego czasów zaczęły się pojawiać wszystkie te zespoły wzorujące się na Buddym Hollym. Taka muzyka leciała w radiu, kiedy miałem czternaście, piętnaście lat i zaczynałem się umawiać z dziewczynami. Jestem pewien, że to brzmienie przywołuje w Lemmym wiele wspomnień. Moim zdaniem to do niego nie pasuje, ale widzę, że jego to cieszy".

Phil zwrócił uwagę na ciekawą rzecz, jeśli chodzi o „śpiew" Lemmy'ego. Mianowicie gdy Lem nie wydycha z mocą powietrza, brzmi nieco astmatycznie i nie trzyma tonacji. Może to kolejny powód, dla którego fani go kochają (nawet jeśli nie zdają sobie z tego sprawy) – otóż w jego głosie pobrzmiewa wówczas słabość, ale nie słabość emocjonalna, o której wspomina się czasem w kontekście rozmaitych wokalistów, a fizyczna, ukazująca Lemmy'ego jako faceta w średnim wieku, którego przygięły do ziemi lata niełatwych doświadczeń. W efekcie jeśli Lem nie obwieszcza dzikim wrzaskiem, że dopala się szalejące inferno jego żywota, brzmi jak człowiek godzący się z własną śmiertelnością.

Please Don't Touch momentalnie chwyta słuchacza w okolicach kostki i ciągnie na parkiet. To niebywale chwytliwy kawałek, co przesądziło o jego wysokim – piątym – miejscu na brytyjskich listach przebojów. Trudno się dziwić – w końcu żywe harmonie będące owocem pracy wszystkich punkowo-metalowych przyjaciół złożyły się na kapitalny rock'n'rollowy utwór.

„Warto pamiętać, że grałem muzykę opartą na harmoniach na długo przed założeniem Motörhead – zaznaczył Lemmy, unosząc palec, by podkreślić wagę swoich słów. – Podobną muzykę grałem w Hawkwind,

więc to nie tyle adaptacja, ile powrót do korzeni, odświeżone wspomnienie”.

„Lemmy grał tę piosenkę jeszcze z Rocking Vickers – przypomniał Eddie zapytany o ten imprezowy, błazeński i szalony, a przecież jednocześnie sztandarowy utwór. – Musiał nam ją puścić, bo nigdy wcześniej jej nie słyszeliśmy. To znaczy znałem *Shakin’ All Over* Johnny Kidd and the Pirates, ale to tyle. Zabawne, że ten numer brzmi, jakby śpiewali go zakochani, bo Lemowi w tamtym czasie strasznie podobała się Kelly Johnson. Management oczywiście przyklasnął współpracy, Niestety potem zaczął naciskać na kolejne kolaboracje, na przykład tę z Wendy O. Williams, która zniszczyła zespół. Tak więc, patrząc z perspektywy czasu, może nie powinniśmy byli się zgodzić na *St. Valentines Day Massacre*”.

O Girlschool zrobiło się głośno w metalowym światku za sprawą niedawno wydanej znakomitej płyty w klimacie NWOBHM, a miało się zrobić jeszcze głośniej dzięki kolejnej, która miała ujrzeć światło dzienne za kilka miesięcy. Eddie, zapytany o dziewczyny z zaprzyjaźnionej kapeli, odparł stanowczo: „Były po prostu zajebiste! Wspierały nas na trasie po wydaniu *Overkill*. To świetny zespół. Kelly była świetną gitarzystką, a Kim znakomitą wokalistką i gitarzystką rytmiczną. Naprawdę dawały radę. W tamtych latach kobiety grające ciężką muzykę należały do rzadkości. Były oczywiście choćby The Runaways, ale nigdy nie poświęciłem im zbyt wiele uwagi. Za to Girlschool kopały dupę i wszyscy bardzo je ceniliśmy. Gdy nagrywaliśmy EP-kę, Lemmy był już z Kelly i kochał ją na zabój. Również z tego względu zapalił się do wydania tego materiału. Pomyślałem: czemu nie? Akurat mieliśmy nieco czasu”.

„Ludzie mieli powyżej uszu tego, co się działo – stwierdziła gitarzystka i wokalistka Girlschool Kim McAuliffe, spytana o okoliczności powstania pierwszego heavymetalowego girlsbandu. – Wyglądałyśmy jakichś nowych kapel NWOBHM, ale żadne się nie pojawiały. Rzecz jasna funkcjonowały wszystkie te duże zespoły o mniej lub bardziej ugruntowanej pozycji, ale nowych było jak na lekarstwo. Postanowiłyśmy więc założyć własny zespół. Nie muszę chyba wspominać, że największą inspiracją był dla nas Motörhead? Gdy pisałyśmy piosenki na początku naszej kariery, brzmiały jak wypadkowa Black Sabbath i Deep Purple. Oczywiście za młodu słuchałyśmy heavy metalu, ale później był już tylko punk i Motörhead. Jeśli chodzi o kontrakt z Bronze – kontynuuje Kim – to Lemmy nas im zareklamował, posłuchawszy nas pewnego razu na próbie. Same

załatwiałyśmy sobie koncerty, organizowałyśmy dojazd i tak dalej. Nawet wydałyśmy własnym sumptem nasz mały singiel *Take It All Away*. To była era punka, każdy mógł robić, co chciał. Gdy byłyśmy małe, ja i Enid grałyśmy w takim jednym klubiku, to były nasze początki. Któregoś dnia spiknęłyśmy się z jednym gościem, który założył własną wytwórnię. Pierwszym wydanym przez niego materiałem była płyta U.K. Subs, naszych dobrych kumpli, którzy byli po prostu fantastyczni. Zrobiłyśmy z nimi singiel, a potem zainteresował się nami Lemmy i złożył nam propozycję supportowania Motörhead na ich pierwszej dużej trasie. Oczywiście śmieszkowali sobie trochę z zespołu z samymi dziewczynami i nie mogli się już doczekać trasy w babskim towarzystwie. Lemmy wpadł na próbę, by posłuchać, jak gramy, a myśmy się trochę stresowały, bo był jakiś taki straszny. Ale spodobało mu się".

Pomysł na split wyszedł od Vica Maile'a, który w grudniu 1980 roku nagrywał w Rickmansworth drugi album Girlschool *Hit and Run*. Dopiero co skończył pracę nad *Ace of Spades*, a chwilę przedtem nagrał debiutancki album Girlschool *Demolition*. „Był naszym pierwszym producentem – opowiada o nim Kim. – Zalazłyśmy mu trochę za skórę, byłyśmy wtedy uparte i upierałyśmy się, że niepotrzebny nam producent. Uważałyśmy, że wszystko wiemy najlepiej, jak to osiemnastoletnie panny. Z początku w ogóle się nie polubiliśmy! Okrutnie zadzierałyśmy nosa, miałyśmy się za Bóg wie kogo, a ten przychodzi i nam mówi, że się mylimy. Ale kiedy zbierałyśmy się do nagrywania *Emergency*, naszego pierwszego singla dla Bronze Records, wytwórnia orzekła, że albo on, albo do widzenia. Oczywiście z czasem okazało się, że to równy gość i zaprzyjaźniliśmy się. Nagrywałyśmy z nim później wielokrotnie. No i nie zapominajmy, że facet wyprodukował jeden z najlepszych albumów Motörhead, który z miejsca wylądował na pierwszym miejscu listy przebojów. Zabawne, jak życie się czasem toczy, nie uważasz? Lubiłyśmy Vica jako człowieka i jako profesjonalistę, ceniłyśmy jego pracę. Był prześmieszny, kapitalne poczucie humoru. Na każdej sesji nagrywał nas bez ostrzeżenia, a my nigdy się nie pokumałyśmy. Potem wręczał nam taśmy, żebyśmy mogły posłuchać, jakie z nas wredne i kłótliwe jędze. Boki zrywać! Spędziliśmy razem wiele miłych chwil. To przykre, że zmarł w 1989. Miał raptem czterdzieści lat.

*

Praca nad *St. Valentines Day Massacre* nie przebiegała zgodnie z planem; rola Phila Taylora ograniczyła się do „rzucania inwektyw i inspirowania” w związku z doznanymi obrażeniami ciała. W tym samym miesiącu Phil i jego dziewczyna Motorcycle Irene padli ofiarami zakrojonej na szeroką skalę obławy narkotykowej (znanej jako Wielka Motörheadowa Obława Policyjna). Objęła ona wszystkie londyńskie lokale, w których mogli przebywać członkowie zespołu. Policja zgarnęła za posiadanie dragów również dwóch technicznych, Grahama Reynoldsa i Geoffreya Lucasa, przy których znaleziono szczątkowe ilości marihuany, metakwalon i kokainę.

„Znam wszystkich gliniarzy z Zachodniego Londynu – prychnął Lem zapytany w roku 1982 o swoje stosunki ze stróżami prawa. – Nie są już w stanie mnie zaskoczyć. Zwykle gdy nas widzą, wołają: »Cześć, Lemmy. Co słychać, Phil? Nie macie chyba przy sobie jakiegoś świństwa, co? Chodźcie no tutaj, przeszukamy was szybciutko. Macie chwilę, nie?«”.

Spytałam Phila, czy siedział kiedyś w więzieniu. „Pewnie, że tak. Spędziłem trzy tygodnie na oddziale psychiatrycznym, kiedy znaleźli przy mnie niecałe dwa gramy jakiejś strasznie gównianej trawy. Była tak słaba, że nie nadawała się nawet na próbkę do badań”.

Ani policja, ani więzienie nie były w stanie powstrzymać Phila Taylora, który po prostu musiał zrobić sobie krzywdę. Oddajmy głos Eddiemu, by opowiedział o największej pomyłce swojego kompana i kamrata. „To się stało w Irlandii, a dokładniej w Irlandii Północnej, gdzie zdarzało nam się jeździć. Niewiele zespołów to wtedy robiło, ze względu na niepokoje; przecież IRA niemal rozpętała wojnę domową. Ale my mieliśmy tam fanów złaknionych naszej muzyki i to dla nich się tam wyprawialiśmy. Rzecz jasna, nie baliśmy się, co więcej, to było jedno z naszych ulubionych miejsc do grania. Ludzie traktowali nas tam jak bogów. Mieszkaliśmy w najczęściej bombardowanym hotelu w Europie, czyli Hotelu Europa. Czego tam nie było! Imprezowaliśmy całą noc. Wspaniałe miejsce. Około piątej rano Phil wpadł na pomysł, żeby urządzić konkurs podnoszenia ciężarów. Jego jedynym rywalem był fan, który pomagał nosić i rozstawiać sprzęt. Nie mieli ciężarów, ale nie przeszkodziło im to w zabawie – po prostu podnosili się nawzajem. Phil poderwał gościa i dźwignął nad głowę, a potem sam został dźwignięty. Szkoda, że koleś stracił równowagę i zwalił się na ziemię razem z Philem, który rąbnął o podłogę, uszkadzając sobie kręgi szyjne. Początkowo w ogóle nie wiedziałem, że w hotelu miały miejsce jakieś pijackie zawody. O tej porze byłem już pewnie w łóżku albo

kogoś bzykałem, nie pamiętam. W każdym razie dzwonią do mnie rano – a mówiąc: rano, mam na myśli wczesne popołudnie – i mówią »Słuchaj, stary, musimy ci coś powiedzieć«. »Co takiego?«, pytam. »No bo… «, jąka się ktoś, nie pamiętam już, kto to był. »Wykrztuś to z siebie, człowieku!« »No bo Phil jest w szpitalu, skręcił sobie kark«. »Że co sobie skręcił?« Bo wiesz, kiedy słyszysz, że ktoś skręcił sobie kark, to myślisz, że, kurwa, nie żyje! No to myślę sobie: ja pierdolę, musimy jechać przez ten dziki kraj do pierdolonego Victorian Hospital, gdzie leżą ranni żołnierze i inni ludzie z ranami postrzałowymi. No więc jedziemy. Wchodzimy, przy łóżku każdego pacjenta siedzi pracownik ochrony z gnatem przy pasku. A nieco dalej wypoczywa nasz atleta, którego filmuje lokalna telewizja. Szyję ma w kołnierzu i po prostu leży sobie fają do góry. »Ty kurwa idioto! – wołam. – I coś odjebał najlepszego?«”

Przyznajmy Philowi prawo do obrony. Jego wersja wydarzeń brzmiała: „Była szósta rano, a ja nawalony czekałem na windę, która nie chciała przyjechać. Nudziło mi się, to podniosłem kilku gości i się przewróciłem. Wszyscy wstali, a ja nie mogłem, bo skręciłem sobie kark”.

„Phil przyciągał pecha jak magnes opiłki – ciągnął Eddie, otarłszy łzę rozbawienia. – Musieliśmy odwołać przez niego dwie trasy. Za pierwszym razem… i w sumie za drugim też prawie przepadła nam przez niego trasa z Hawkwind. Dzień przed wyjazdem strzelił komuś w pysk. Złamał rękę. Skombinowaliśmy nowego perkusistę, żeby zagrał z nami te koncerty, *notabene* byłego pałkera Hawkwind, Alana Powella. Jak się o tym dowiedział ten… jak mu tam, gitarzysta Hawkwind? Dave Brock! Dave wchodzi do salki, patrzy, kto siedzi za garami, i mówi do nas: »Jeśli on gra z wami, to nie jedziecie na trasę«. Okazało się, że strasznie się pożarli z Powellem i nie chciał go widzieć. Siedzimy i myślimy, co zrobić, i wykminiliśmy: mianowicie przykleiliśmy Philowi pałkę do ręki taśmą klejącą. Nie było wyjścia, inaczej wylecielibyśmy z trasy! A nie mogliśmy sobie na to pozwolić, bo potrzebowaliśmy tych koncertów. To był pierwszy duży przełom w naszej karierze. Trasa Hawklords. Jakoś nam się udało, ale przez wybuchowy charakterek naszego garkotłuka o mało nie zaprzepaściliśmy wielkiej szansy. Innym razem nie było tak różowo. Dopiero wydaliśmy pierwszy album, mieliśmy zabukowane czterdzieści koncertów u boku Girlschool. Phil wytrzymał trzy, po czym pobił się z menedżerem trasy o jakąś laskę. Oczywiście, złamał rękę. Musieliśmy wszystko odwołać. Wsiadamy do busa i jedziemy z powrotem do Londynu.

Trasa w dupę, nastroje podłe. Pękłem wtedy, dostałem pierdolca… Było wiele takich sytuacji z Philem… Kochany, stary Phil. Teraz mi się przypomniało, jak jechaliśmy kiedyś przez Pireneje, a on dostał szału. Dlaczegóż, zapytasz? Bo ekspres do kawy się zepsuł. Zaparkowaliśmy gdzieś, palimy szlugi, nagle huk. Patrzymy, a Phil wyrzuca z busa ten Bogu ducha winny ekspres i zapala mu takiego kopa, że leci przez cały parking jak kometa. Jak się pewnie domyślasz, zanim dotarliśmy do Hiszpanii, stopa spuchła mu jak balon. Myślimy: trudno, trzeba odwołać koncert. Tyle że w Madrycie czekało na nas dziesięć tysięcy wściekłych dzieciaków, jeśli odwołalibyśmy gig, nie wyjechalibyśmy stamtąd żywi, a już na pewno nie ze sprzętem. Wiesz, co zrobiliśmy? Dodzwoniliśmy się do siedziby jakiejś drużyny piłkarskiej i poprosiliśmy o pożyczenie takiego magicznego sprayu, którym pryskają zawodników, jak coś sobie nadwyrężą na boisku. Dali nam kilka puszek. Techniczny musiał co dziesięć minut psikać Philowi nogę. Phil był straszny, po prostu niemożliwy facet. Ten kaskaderski numer ze skręconym karkiem był całkowicie w jego stylu. Niech go Bóg błogosławi, głupka jednego. Koszmarny typ, co za bałwan, niech mnie diabli. Choć jeśli myślisz, że takie sytuacje były normą, to się mylisz. Było kilka momentów… Wiesz, Phil łatwo wpadał w złość, ale rzadko coś rozwalał. Może czasem zdarzyło mu się trzasnąć krzesłem o ścianę. Chyba zrobił to w jakimś hotelu we Włoszech, ale, jak już mówiłem, przeważnie był spokojny. Nie zawsze, ale przeważnie. Staraliśmy się nie siać spustoszenia w miejscach, które odwiedzaliśmy, żebyśmy mogli tam kiedyś wrócić. Wiele kapel nie miało podobnej polityki i tylko patrzyły, co by tu rozjebać. Tak było na przykład z Rat Scabies. Jak czegoś nie rozwalili, chodzili jak struci. To był pierwszy punkt na ich liście rzeczy do zrobienia. Nasza wyglądała w sposób następujący: zagrać koncert, zrolować blanta, otworzyć piwo, poszukać czegoś do ruchania. Potrafiliśmy się obyć bez rozpirzania rzeczy w drobny mak. Poza tym jakoś tak głupio zaprosić laskę do pokoju, w którym nie ma na czym usiąść, bo wszystko leży w drzazgach. Trzeba się jakoś zachowywać, byle jak, ale zachowywać”.

Menedżer Smith potwierdza, że szaleństwa Phila nie nadwyrężały zbytnio budżetu zespołu. „Mieliśmy fart, bo jesteśmy Brytyjczykami i mogliśmy liczyć na coś takiego jak brytyjska służba zdrowia. Czasem bywało gorąco, jak na przykład wtedy, gdy złamał rękę i musieliśmy przyklejać mu taśmą pałkę do nadgarstka, który co chwila nadwyrężał.

Albo jak o mało co nie skręcił karku, szalejąc w hotelu jak pijany zając. Gość miał więcej szczęścia niż rozumu”.

Starszyzna zespołu, to jest Eddie i Lem, trzymali się z dala od kłopotów, a pilny kronikarz dziejów kapeli zauważy, że to wręcz dziwne, że zespół skandalistów stał się bohaterem tak nielicznych skandali w karierze rozciągniętej na cztery dekady.

„My jesteśmy grzeczne chłopaki – śmiał się Eddie. – A przynajmniej Lemmy i ja. Jeśli odwoływaliśmy sztuki, to nigdy przeze mnie lub Lema, zawsze w związku z jakimś idiotyzmem Phila. Kiedy rozwalił sobie szyję, nie bardzo mieliśmy wybór. Baliśmy się, że odpadnie mu głowa. Nie żeby jej potrzebował, była prawie nieużywana. Dlatego na wkładce widzisz jego zdjęcie w kołnierzu”.

Listy rekwizytów dopełniają stary gajer, stylowy kapelutek oraz karabin. Okładka *St. Valentines Day Massacre* była pożywką dla tych, których zdaniem Motörhead czerpał więcej radości ze swoich dokonań, niż przystoi groźnym i złym metalowcom. Jak wspomniał Eddie, ta EP-ka ciągnęła się za nimi jak smród i nawiedziła ich po dwóch latach niczym zjawa z przeszłości, gdy Lemmy zacieśnił stosunki z Wendy O. Williams. Jeszcze do tego wrócimy, teraz nadmienimy jedynie, że choćbyście miotali w Lema oskarżeniami o seksizm, jest niezbitą prawdą, że wielokrotnie dowiódł, iż jest u boku Motörhead miejsce dla kobiet. Girlschool, Wendy, Skunk Anansie, Evanescence… Nazwy tych zespołów często padały w rozmowie z Lemmym. Często zbaczał z tematu, by o nich wspomnieć i szepnąć dobre słówko, zanim wywiad dobiegł końca i słuchawka wróciła na widełki.

Eddie tak wspominał okres rekonwalescencji rozczochranego garowego: „To się wydarzyło w okolicy świąt, a Phil odzyskał sprawność dopiero na przełomie marca i kwietnia. Czyli, jak łatwo policzyć, cztery miesiące wyjęte z życiorysu i powrót do zdrowia dopiero po wydaniu EP-ki. Z początku w ogóle nie było wiadomo, czy Phil jeszcze kiedyś zagra na perkusji. Ludzie mówili, że nie mogą się doczekać, aż wrócimy do koncertowania, a myśmy nie wiedzieli, czy i w jakim składzie wrócimy. Nie wiem, czy wiesz, ale Phil ma na karku guz wielki jak piłka golfowa. Może teraz nawet nieco większy. I ten guz rósł przez lata niczym wchłonięty bliźniak. Był tak wielki, że mógłby się dokładać do czynszu, a pojawił się w miejscu, w którym kręgosłup Phila postanowił się chronić. Był jak pancerz chroniący kościec przed głupotami właściciela. Czyż

przyroda nie jest wspaniała? Phil zarzekał się, że kiedyś wydziara sobie na nim twarz. Szkoda, że tego nie zrobił”.

Starając się dojść do ładu z chronologią, Eddie zajrzał do swojego pamiętniczka. „To ciekawe, zobacz: »Ulster Hall i Dublin Fiesta, jeden kumpel niechcący walnął Phila w łeb«. Więc niezupełnie cztery miesiące. Zgodnie z tym wpisem 2 grudnia graliśmy w Ulster Hall i to wtedy Phil uszkodził sobie szyję. Pamiętam, jak wróciliśmy z Ulsteru i szliśmy lotniskiem o ósmej rano, bo przy wejściu zatrzymały nas pały. Kiedy wychodziliśmy, powiedzieli nam: »Wpadnijcie jutro, wypijemy sobie«. Mieli nas przyskrzynić, a skończyło się na tym, że gadaliśmy z nimi jak z kumplami i śmieszkowaliśmy w najlepsze. Szkoda, że musieliśmy się zwijać, ale pamiętam, że czekali na nas na tym lotnisku o ósmej rano. Poczęstowali nas potcheenem. To taki irlandzki bimber”.

Phil wrócił do formy akurat na tournée, od którego wiele zależało. Motörhead rozpoczynał właśnie swoją amerykańską kampanię, to jest trasę u boku Ozzy’ego Osbourne’a, która wystartowała 22 kwietnia i trwała do 15 lipca 1981 roku. Był to pierwszy sus Motörhead za ocean i zarazem największe tournée, w jakim wzięli dotąd udział.

„Kurwa jebana w pizdę jeża mać! – ekscytował się Phil. – To była najzajebistsza trasa w naszej karierze, a przynajmniej pod względem muzycznym. Pierwsze koncerty w Stanach, i to u boku Ozzy’ego, który pierwszy raz jechał w tournée z Randym Rhoadsem. To było wspaniałe, widzieć Ozzy’ego z powrotem na nogach. Kapela była w świetnej formie, publika zajebista. Powietrze aż iskrzyło od ekscytacji. Ja sam czułem się świetnie, powróciwszy na scenę. Łzy cisną mi się do oczu, gdy pomyślę, że biednego Randy’ego nie ma już wśród nas. Ta trasa to był nieprzerwany ciąg chaosu i histerii, rozpierdol na całego, jak babcię kocham. Odjebaliśmy więcej maniany, niż mógłbym spamiętać. Ogień kroczył z nami”.

„Poznaliśmy się z Ozzym na trasie Blizzard of Ozz – opowiadał Lemmy o zadzierzgnięciu wieloletniej przyjaźni z legendarnym wokalistą Black Sabbath. Dodajmy, że największe pieniądze w karierze przyniosła Lemmy’emu właśnie współpraca z Ozzym i gościnne występy na jego znakomitych albumach solowych. – To była genialna trasa, był tam z nami Randy Rhoads. Miałem przyjemność dobrze go poznać – świetny facet, choć knypek w podobnej kategorii wagowej co Ronnie Dio. Za chuja nie umiał grać w *Asteroids*, kopałem mu dupę przez całe Stany Zjednoczone! Ale był równym gościem. Nigdy nie mogłem ogarnąć, jaki był malutki.

Miał tycie łapki, ale grał na gitarze jak sam diabeł. Po swojej śmierci stał się jeszcze lepszym gitarzystą. Oto wielka tajemnica wiary: jakim sposobem gitarzyści robią się lepsi, kiedy umrą? Pierwszy był Buddy Holly. Stevie Ray Vaughan zyskał sobie należną sławę dopiero wtedy, gdy odwalił kitę. Ciekawe zjawisko, nie uważasz?”

Spytany o problemy Ozzy’ego z narkotykami Lem analizował jego przypadek wedle swojej własnej narkotykowej metodologii. „Ozzy miał jeden problem: nie potrafił przedawkować! Ja mam taki organizm, że nawet jak przegnę pałę, nie tracę nad sobą kontroli. Nawet za moich kwasowych dni, kiedy brałem dziesięć tabsów naraz, nigdy nie odwalało mi na tyle, żeby zrobiło się niebezpiecznie. Słyszało się, że kwas nie działa dwa dni z rzędu, ale odkryliśmy, że jak podwoisz dawkę, to działa. Nawet w tamtych szalonych dniach nigdy nie straciłem tego, co nazywam »oknem na świat«. Potrafiłem przestać i trzeźwo spojrzeć na to, co dzieje się wokół mnie. Ozzy tego nie miał. Ćpał mnóstwo środków uspokajających, za którymi osobiście nigdy nie przepadałem. Zawsze byłem kolesiem z gatunku »jak się bawić, to się bawić, drzwi wyjebać, nowe wstawić«. Wolałem balety od podpierania ściany”.

Sam Ozzy, który uwielbiał Lemmy’ego i który nazwał go „rockandrollowcem absolutnym”, powiedział w którymś wywiadzie, że Lemmy zabierał ze sobą w trasę jedną torbę w szkocką kratę, w której znajdował się notes i trzy książki, za to mało ciuchów na zmianę. Jeśli chodzi o wybór alkoholi, Ozzy pamięta, że Lem pił tylko wódkę, sok pomarańczowy i bourbona.

„Randy to był równy gość – mówił Eddie, wspominając genialnego wiosłowego Ozzy’ego. – Bardzo skromny, jak na kogoś o takich umiejętnościach. Sporo gadaliśmy, w końcu spędziliśmy ze sobą trzy miesiące. Oglądałem ich koncerty, kiedy tylko mogłem, podziwianie go na scenie było niezapomnianym przeżyciem. Grał szybko, jak się grało w Los Angeles, ale potrafił się dopasować do brzmienia i szarpać struny z niezrównanym feelingiem, podczas gdy inni szybcy gitarzyści po prostu generowali hałas. Przyszło mi kiedyś na myśl, że gra na gitarze staje się dyscypliną olimpijską, że liczy się już tylko szybkość. Ja nigdy nie startowałem w tych zawodach, to nie mój styl. Zabierając nas na tę trasę, Ozzy zrobił dla nas wiele dobrego. To zaszczyt, że wybrał na support akurat nas. Gdyby nie on, nie jestem pewien, czy nadarzyłaby się sposobność, by grać w Ameryce. Może szwankuje mi pamięć, ale pamiętam doskonale, że

bawiliśmy się przednio i że byliśmy zajarani jak gwizdki. Nie ma co się oszukiwać, nie wszędzie wypadliśmy dobrze. To była pewna niemiła odmiana po latach udanego koncertowania w Europie. Sądzę, że wróciliśmy z tej trasy z łagodnym zespołem stresu pourazowego, i gdy myślę o tym teraz, dochodzę do wniosku, że powinniśmy byli trochę poczekać z kolejnym albumem, *Iron Fist*".

Większość materiału zawartego na pierwszej i ostatniej płycie Motörhead, która dotarła do pierwszego miejsca sprzedaży w Wielkiej Brytanii (mowa o albumie koncertowym *No Sleep 'til Hammersmith*, który pojawił się na rynku 27 czerwca 1981 roku), pochodzi jeszcze sprzed pamiętnej trasy po Ameryce Północnej, a dokładnie z koncertów zagranych u boku Girlschool w ramach krótkiej trasy Short Sharp Pain in the Neck Tour, stanowiącej swoistą celebrację powrotu Phila do zdrowia po kontuzji karku.

Poza zagranym w roku 1980 *Iron Horse* (Motörhead supportowała wtedy wielka nadzieja NWOBHM, zespół Weapon), materiał zamieszczony na *No Sleep…* pochodzi z koncertów w West Runton Pavilion w Norfolk (27 marca 1981), Queen's Hall w Leeds (dzień później), Newcastle City Hall (29 i 30 marca) oraz Maysfield Leisure Centre w Belfaście w Irlandii Północnej. Najmocniejsze nagrano w Newcastle. Brzmią zdecydowanie ciężej od pozostałych piosenek na płycie.

„Rozpieprzaliśmy kluby noc w noc przez okrągły miesiąc – relacjonował Eddie z niezachwianą pewnością artysty przekonanego o wartości swojej sztuki. I słusznie, bowiem owa seria koncertów rzeczywiście zapewniła sukces krążkowi *No Sleep 'til Hammersmith*, czyniąc go jednym z najlepszych albumów koncertowych wszech czasów. – I to pomimo tego, że byliśmy po długim okresie bezczynności, bo Phil przechodził rekonwalescencję od grudnia do lutego i dopiero w marcu ponownie zasiadł za bębnami. To był powrót w wielkim stylu. Na etapie *Ace of Spades* graliśmy w Hammersmith cztery razy. [Gwoli ścisłości, na albumie koncertowym nie zamieszczono żadnych nagrań z tego okresu – przyp. aut.]. Wiem, bo wszystko skrupulatnie notowałem w dzienniku. O proszę: „Nagraliśmy z Vikiem Maile'em trzy koncerty na Manor Mobile na potrzeby mającego się ukazać w czerwcu 1981 live albumu".

*

Pierwsza koncertówka Motörhead to porażający i przerażający monument świetności tej trzyosobowej koncertowej machiny, która totalnie zdominowała bombardowane pod osłoną nocy kluby ciasno wypełnione legionami rozwrzeszczanych fanów. Nie ma śladu po niedawnej niedyspozycji Phila, który zerwał się z kołnierza ortopedycznego jak wściekły pies z łańcucha. To właściwie Phil odpowiada za zabójczą dawkę oktanu w uwiecznionej na nagraniach muzyce, czego przykładem jest otwierająca album niecierpliwa zagrywka na hi-hacie, będąca wstępem do pierwszego na setliście *Ace of Spades*. Nadciągający za jej sprawą chaos zostaje odparty w momencie, gdy cały zespół jak jeden mąż uderza z precyzją atakującej kobry, bezbłędnie wchodząc w pierwsze grane wspólnie takty i atakując audytorium salwą nieopisanego huku i jazgotu. Zaczęło się. W drugim na liście *Stay Clean* Phil przechodzi do swojej popisowej zagrywki na werblu, idealnie otwierając piosenkę. To mordercze otwarcie przyćmiewa jedynie wykonanie trzeciej piosenki – *Metropolis* – którą Phil wynosi, przy wsparciu zgrzytającej niczym żużel na dnie piekła linii basu Lemmy'ego, ponad niebotyczny poziom utrwalony na albumie studyjnym. Czwarty numer, *The Hammer*, Lemmy dedykuje „małemu Philbertowi", a następnie gra nieco starsze *Iron Horse*. Phil po raz kolejny funduje słuchaczom prawdziwie druzgoczącą przebieżkę, ale wisienką na torcie jest bas Lemmy'ego, który właśnie teraz brzmi najlepiej, choć wyraźnie kontrastuje z wersją znaną z debiutu. Ostatni kawałek na stronie A oryginalnego winylowego wydania albumu Lemmy żartobliwie dedykuje sobie i Eddiemu, ponieważ „Phil miał już swój numer". Następnie z głośników atakuje słuchacza *No Class*, NWOBHM-owe ujęcie *Tush* ZZ Top, które jest ciężkie i metalowe jak sam heavy metal.

Strona B serwuje siarczysty cios między oczy za sprawą odegranego z bestialską dzikością *Overkill*, który działa jak zaaplikowana dożylnie końska dawka przemocy i prędkości. Phil uderza jeszcze mocniej, a Eddie tnie gitarą jak brzytwą, wysuwając się w tym wyścigu na prowadzenie i zmuszając Phila do podwojenia wysiłków za każdym razem, gdy powraca do głównego riffu. Po krótkim wstępie wywrzeszczanym do mikrofonu przez Iana „Eagle'a" Dobbiego Lemmy dedykuje *(We Are) The Road Crew* „najlepszej z ekip", a potem charczy liryki, jakby jutra miało nie być.

„Nagraliśmy to, co zagraliśmy – stwierdził Eddie, komentując fakt uchwycenia na winylu unikalnej atmosfery koncertów. – Trochę musieliśmy ogarnąć te numery w studiu, jeśli pamięć mnie nie myli. Wydaje mi się, że

musieliśmy nieco poprawić wokale i wyczyścić okazjonalne pomyłki. Tak to się robi. Ale publiczność była wspaniała. Odgłosów tłumu na pewno nie dodawaliśmy".

Następny jest *Capricorn* ("Wolny numer na uspokojenie" – powiedział Lem). I tutaj bryluje Phil, serwując wysmakowane wypełnienia i dając popis siły, który sprawia, że to wykonanie przebija oryginał. Następnie z prędkością światła przelatuje *Bomber*, rażąc publikę punkrockową furią i wściekłym łomotaniem podwójnej stopy. Teraz zostaje już tylko *Motörhead* poprzedzony tajemniczymi słowami Lema: „Na wszelki wypadek", wokół których narosło przez lata sporo kontrowersji i domysłów. Na wypadek czego? Wyrwania wtyczki z kontaktu i przerwania gigu? Na wypadek nagłej i niespodziewanej śmierci na scenie? Tyle pytań, tak mało odpowiedzi.

Przykładem na to, że w tym okresie Motörhead był nieomylny jak papież przemawiający *ex cathedra*, jest wydanie wersji live piosenki *Motörhead*, najstarszego i najbardziej surowego numeru na płycie – oraz, zdaniem niektórych, najsmutniejszego – w formie singla, którego drugą stronę poświęcono *Over the Top*). Ten niepozorny winyl stał się największym sukcesem wydawniczym grupy w Wielkiej Brytanii – dotarł aż do szóstego miejsca na liście.

W międzyczasie zespół otrzymał srebrną płytę za *Overkill* i EP-kę *St. Valentines Day Massacre* oraz złotą za *Ace of Spades*, czyniąc z naszych trzech wspaniałych prawdziwe grube ryby w średniej wielkości lokalnym stawie. Ten status potwierdził się jakiś czas później, gdy płyta niespodziewanie wskoczyła na pierwsze miejsce brytyjskich list przebojów, stając się niewątpliwie najohydniejszym i najbardziej bezkompromisowym nagraniem, które wzbiło się na te lśniące feerią neonów wyżyny.

Eddie przyznał mi rację: „To był nasz szczytowy okres. Szkoda tylko, że koncertówka *No Sleep…* zawędrowała na szczyt listy, gdy akurat koncertowaliśmy w Stanach. Gdybyśmy wtedy, nie wiem, sączyli browary w pubie, ludzie stawialiby nam kolejki na okrągło do końca świata. Ale nie, musieliśmy w tym czasie grać w jakiejś zakichanej Ameryce. To typowe dla Motörhead, prześladuje nas pech. Byliśmy w tym czasie w USA z Ozzym, o ile dobrze pamiętam, graliśmy tego dnia w Beaumont w Teksasie, a koncert otwierał dla nas Mountain, co było trochę dziwne. Tej nocy pożyczyłem Lesliemu (który jest zajebistym człowiekiem) moje wzmacniacze, gdyż swoje gdzieś zapodział, i przysięgam na wszystko, co

święte – nigdy nie brzmiały tak dobrze. Ale i tak żałość mnie ogarnia, gdy pomyślę o tych wszystkich darmowych browarach, których nigdy nie wypijemy, bo gdy już wróciliśmy do Anglii, kurz i emocje opadły. To był zły czas na taki sukces jak pierwsze miejsce. Ale trudno, jakoś to przeżyję.

Nie tylko chmielowe dowody uznania przepłynęły chłopakom koło nosa – ominęła ich również finalna faza miksów. „Tak, wtedy też siedzieliśmy w Stanach. Pamiętam, że wysłali nam surowe miksy kilku numerów, a my akurat byliśmy w trakcie imprezy. To był maj, pachniało zimne piwo, świętowaliśmy po koncercie w Detroit z naszym agentem Nickiem Carisem w jego biurze. Piliśmy i słuchaliśmy tych taśm. Uznaliśmy, że brzmią do dupy. Puściliśmy mu te nagrania, ale zaciskaliśmy zęby, bo tak nam nie leżały. Znaczy, miksy, same numery były oczywiście dobre. Następnie wysłaliśmy do Gerry'ego Brona z Bronze Records sześciostronicowy faks, w którym wyłożyliśmy, co jest do poprawy. Na końcu napisaliśmy wielkimi kulfonami: »Jeśli to wydacie, zginiecie powolną i bolesną śmiercią«. Wzięli i wydali tę płytę mimo wszystko. A ona wylądowała na pierwszym miejscu. Nic nie zmienili, wydali, jak było, zupełnie się nie przejmując naszym sześciostronicowym elaboratem z groźbami karalnymi na końcu. Nie spodziewaliśmy się, że ten album tak dobrze sobie poradzi na rynku. Jak już mówiłem, byliśmy wtedy w Stanach i nas to wszystko ominęło".

Tyle dobrze, że Eddiemu udało się dopiąć swego dwadzieścia lat później, w 2001 roku, przy okazji remiksu na potrzeby wydania przez Sanctuary/Metal-Is znacznie rozszerzonej wersji oryginalnego albumu. „Wytwórnia poprosiła mnie o ponowne zmiksowanie naszej koncertówki, choć właściwie nie chcieliśmy w żaden sposób zmieniać oryginału, który był przecież klasykiem. Wytwórnia przepchnęła jednak ten pomysł, zależało jej na wydaniu tej płyty z mnóstwem różnych bonusów. Czasami przypominają w ten sposób o starych albumach, chcąc zachęcić fanów do kupna posiadanej już płyty niepublikowanymi materiałami, a także dotrzeć do tych, który nie mają jeszcze na półce danego wydawnictwa. Rozmówiłem się w tej sprawie z Lemmym i Philem i doszliśmy do wniosku, że ponieważ jestem w kraju, powinienem przynajmniej tam być i ich pilnować, może samemu pokręcić gałami, jeśli zajdzie taka potrzeba. Więc tak to wyszło. Nie chciałem, żeby ludzie myśleli, że próbujemy naciągnąć ich na kasę, wydając drugi raz to samo. Zrobiliśmy, ile się dało, i jesteśmy zadowoleni z tej nowej wersji. Szczęśliwie obeszło się bez

dogrywek. Za pierwszym razem się nie obeszło, bo Lemmy miał nieco zmęczony głos po intensywnej trasie. Wtedy mieliśmy możliwość podrasowania materiału, a teraz nic już nie mogliśmy zmienić, więc ta nowsza wersja ma ten fajny koncertowy klimat".

A jednak wciąż – po niemal czterdziestu latach – fani zachodzą w głowę, jak to możliwe, że ten jazgotliwy i hałaśliwy album stał się takim hitem. „To musi mieć związek z bezkompromisową postawą Motörhead, z wartościami, które wtedy wyznawaliśmy", zdradził się z przypuszczeniami Eddie, spytany o absurdalną popularność *No Sleep 'til Hammersmith*. Coś w tym musi być, a jednak logika podpowiada, że skoro tak, to studyjne płyty Motörhead, też przecież jazgotliwe i surowe, przystępne, wydawać by się mogło, tylko dla miłośników metalowej ekstremy, powinny zdobyć sobie większą popularność. Czy to nie dziwne, że jeszcze bardziej hałaśliwa i agresywna wersja tych utworów sprzedała się lepiej od oryginałów? Kto, do jasnej cholery, kupił te wszystkie winyle?

„Musiał mieć z tym wiele wspólnego sam koncert – stwierdził Eddie, zgodziwszy się z moją charakterystyką albumu. – Wykorzystaliśmy bombowiec i graliśmy tak głośno, że nie słyszało się własnych myśli. Oczywiście, nie da się oddać tego na płycie, ale myślę, że uczestnicy koncertu kupili album, żeby jakoś zachować jego wspomnienie, móc do niego wrócić. Chcieli zakonserwować jakąś iskrę tej magii, nasze koncerty były w końcu czymś niezwykłym. Dźwięk był nierówny w związku z różnicami głośności, ale na każdym gigu dawaliśmy z siebie wszystko. Byliśmy świetnym zespołem i prawdziwą koncertową machiną; wszystko, co robiliśmy w studiu, skrojone było właśnie pod występy. Myślę, że jako zespół koncertowy emanowaliśmy jakimś szczególnym urokiem. Ludzie przychodzili nas zobaczyć nie tylko dla muzyki. Przychodzili na wydarzenie".

Eddie pokusił się o porównanie różnych wykonawców pod kątem występów live: „Poszedłem na koncert Queen, kurwa. Widziałem Zeppelinów, Bowiego. I wiesz, w latach siedemdziesiątych mogłem wystać na koncercie do połowy, potem już miałem dość. Równie dobrze mógłbym wrócić do domu i zapuścić sobie płytę. Może nie było tak w przypadku Zeppelinów, ale na pewno w przypadku Queen. I Bowiego trochę też. A z Motörhead sprawy miały się zupełnie inaczej. Gigu Motörhead nie dało się zamknąć na kawałku plastiku, rozumiesz? Całe to wydarzenie, ten koncertowy vibe, bombowiec, pot i hałas – wszystko to składało się na

intensywne, unikalne doświadczenie. Rozmawiam czasem z fanami, zawsze ciepło wspominają nasze koncerty. Patrzę na nich i wiem, że nie chodzili na nie, tylko by posłuchać muzyki. Chodzili zobaczyć Motörhead, ale nie Motörhead grający muzykę, tylko Motörhead, który wydarzał się tej nocy na scenie. Myślę, że częściowo udało się to uchwycić na koncertówce. Uważam, że słuchając tej płyty, ludzie chcieli się cofnąć w czasie, przeżyć to wszystko jeszcze raz. Nie chcieliśmy, żeby słuchali tej płyty i mówili: »Ależ wysmakowana solówka, proszę szanownego pana«. Zajebiście było po prostu napierdalać!”.

Lemmy potrafił zaangażować fanów w występ. W nowych tekstach, które ryczy do mikrofonu na *No Sleep ‘til Hammersmith*, pobrzmiewa (nieprzesadnie wylewna) wdzięczność dla tych, którzy podjęli wysiłek i przyczłapali na koncert. Nagrodą za trud były kąśliwe teksty w przesterowanej oprawie riffów i dzikiego łomotu bębnów. Lemmy jest frontmanem, który gardzi wyświechtanym frontmaństwem. Na jego koncertach nie uświadczysz przaśnego „Jak się macie, Cleveland?” – raczej gromkiego „Jesteśmy Motörhead i gramy rock’n’roll!” oraz nienachalnych żartów, do zrozumienia których zaproszeni są wszyscy zebrani. Zdarzało mu się na przykład pytać, kto kupił najnowszy album. Czuje się, że Lemmy nie ma cierpliwości do idiotów, o czym wie każdy, kto czytał przeprowadzane z nim wywiady. Z pewnością liczył się z tym, że każdej nocy na sali plątało się przynajmniej kilku idiotów.

„Lemmy był po prostu bardzo poważnym frontmanem – ciągnął Eddie. – Podchodził do tej funkcji ze śmiertelną powagą. Znaczy, jasne, był zabawnym gościem, ale kochał to robić i kochał to robić dobrze. Nie było w tej jego wodzirejce choćby grama pogardy dla publiczności, dawał z siebie sto procent. Był szczery i miał złośliwe poczucie humoru. Wszyscy byliśmy szczerzy i autentyczni, nie próbowaliśmy udawać nikogo innego. Myślę, że to przemawiało do ludzi. Nie próbowaliśmy brzmieć jak nie my, staraliśmy się brzmieć najlepiej, jak potrafimy. A Lemmy zawsze miał gadane, miał spory wokabularz i potrafił z niego korzystać. Nie ma wywiadu, w którym nie powiedziałby czegoś ciekawego”.

„Eddie był świetnym gitarzystą – chwali Clarke’a basista Angel Witch i kolega z Bronze Records Kevin Riddles. – Wiedział, kiedy dać czadu, a kiedy przystopować. Wiedział, jakiej gitary potrzeba temu zespołowi, i idealnie się wpasował w przygotowane dla niego miejsce. I miał co nieco pod kopułą, lubił zastanawiać się nad różnymi rzeczami. Lemmy był

taktykiem, jeśli to dobre określenie. Rozgrywającym. Za to Eddie wolał grać w polu. To, co robił, robił genialnie, był cholernie szybki, ale umiał powstrzymać swoje gitarowe zapędy, kierując się przede wszystkim dobrem utworu. To był klasyczny Motörhead, dla mnie klasycznie genialny".

O pracy studyjnej zespołu Riddles opowiadał tak: „Raz widziałem ich w studiu. Jeden chaos. Phil łupał na okrągło, cały czas w coś uderzał, nie przestając ani na moment, więc ciągle słychać było to perkusyjne tło, które czasem zagłuszało rozmowę. Nagle rozlegał się ryk Lemmy'ego: »No dobra, raz, dwa, trzy, cztery!«. Wtedy zaczynali grać. Jakimś cudem składało się to w całość, miał ten harmider ręce i nogi. Wiem, że w tamtym czasie robili dogrywki tylko przy wstępach do piosenek, bo zdarzało im się rozjeżdżać, ale jak już przechodzili do sedna, każdy był, gdzie być powinien. W odróżnieniu, jak wspomniałem, od wstępów. Po odsłuchaniu numeru wracali do studia, żeby go poprawić. W siedemdziesięciu pięciu procentach przypadków tak właśnie było".

Wychodzili na scenę zawsze na czarno, wyłaniając się z dymu, i zaczynali grać. Eddie, z twarzą przysłoniętą długimi włosami, był niczym reinkarnacja Dickiego Petersona z Blue Cheer, Phil wyżywał się na bębnach, Lemmy skrzeczał do mikrofonu.

„Łatwiej mu było śpiewać w ten sposób – wyjaśniał Eddie, mając na myśli postawę bojową wokalisty. – Kiedy trzymasz głowę wysoko, otwierasz gardło i powietrze ma miejsce, by bez przeszkód wylecieć z ust. Gdy opuszczasz głowę, zmniejszasz przepływ powietrza. Ta pozycja dawała mu większe pole manewru. Powiem ci zupełnie szczerze: jestem zdania, że wyglądaliśmy zajebiście! Z perspektywy czasu uważam, że robiliśmy wrażenie. Nie przykładałem za wielkiej wagi do naszego wyglądu, ale teraz wiem, że wyglądaliśmy świetnie. W dzisiejszych czasach kapele wyłażą na scenę w kapciach i dresach albo pindrzą się jak panienki. My nie robiliśmy nic z tych rzeczy. Stawaliśmy przed publicznością w dżinsach, pasach z nabojami i skórzanych kurtkach, tak samo zresztą paradowaliśmy po ulicy. To były nasze codzienne łachy. Uważałem, że wyglądamy autentycznie, prawdziwie, ale i poważnie. Jak ludzie, którzy nie pierdolą się w tańcu".

Po raz kolejny powraca kwestia wizerunku motocyklisty, o który wcale zespołowi nie chodziło. „No bo nie chodziło! Pytano nas o to wielokrotnie i zawsze musiałem mówić, że nie mam motocykla i nie umiem jeździć na

motocyklu. Choć trafiliśmy do serc wielu motocyklistów, sami się do nich nie zaliczaliśmy”.

Z całą pewnością prezentowali natomiast postawę antygwiazd rocka. Rob Godwin uważa, że jej korzenie sięgają dni, które Lemmy spędził w Hawkwind. Jeśli spojrzymy z tej perspektywy, staje się jasne, że Motörhead pojawił się jako most spinający długowłosy rock i muzykę dla rozczochrańców w rodzaju Phila.

„Wtedy, w roku 1975, kiedy Motörhead po raz pierwszy pojawił się na scenie, kapele takie jak Priest czy AC/DC dopiero zyskiwały rozpoznawalność – mówi Rob. – Punkowcy pojawili się znikąd i wywrócili rocka do góry nogami, nie wyłączając rocka progresywnego i psychodelicznego. Hawkwind, a potem Motörhead, parli przed siebie jak buldożer, bo więź łącząca ich z fanami przypominała właśnie tę, którą miały ze swoimi fanami kapele punkowe. Wiesz, nie chcemy, żeby wielcy panowie rockandrollowcy patrzyli na nas z góry, ze szczytu swoich wysokich na dziesięć pięter scen, zza fosy wypełnionej krokodylami. Chcemy słuchać ludzi, z którymi moglibyśmy potem skoczyć na piwo. Takie właśnie podejście prezentowali członkowie Hawkwind. Choć nie wydaje mi się, by robili to świadomie. Po prostu tacy byli od samego początku, od chwili, gdy grali pod bramą festiwalu Isle of Wight w 1970 roku. Hendrix dawał czadu na scenie, oni grali na zewnątrz, za darmochę. To tego właśnie chciały punki: słuchać ludzi podobnych do nich. Tak też było z Motörhead. Zawsze mogłeś pójść do Rainbow i znaleźć Lemmy’ego przy barze. Nie siedział w wieży z kości słoniowej. Dzisiejszy Hawkwind jest taki sam. Ostatni raz widziałem ich półtora roku temu w jakimś teatrze w Yorkshire. Przed koncertem siedzieli w pubie z całą publicznością. Nie wiem, gdzie poszli później, w każdym razie każdy wie, że Motörhead grał w Hammersmith Odeon, dużej i znanej sali koncertowej na West Endzie w Londynie, wokół której roi się od knajp. Ludzie wciąż gromadzą się tam przed koncertami. Rok temu poszedłem na gig Kate Bush, a wszystkie bary w promieniu splunięcia od Hammersmith Odeon były po brzegi zapchane ludźmi. Oczywiście Kate Bush tam nie było, ale mogę się założyć, o co tylko chcesz, że goście z Motörhead i Hawkwind by byli, śmiejąc się i waląc browary z fanami, których później zobaczą pod sceną. To jest autentyczne jak cholera. Człowiek patrzy na Motörhead i wie, że nie ma w nich ściemy. Nie sądzę, by grali dla kasy. Grali dlatego, że to kochali. Po prostu chcieli grać rocka. I wydaje mi się, że mam rację, mówiąc, że

mentalność Lemmy’ego wyrosła z Hawkwind. Grali koncert, za który dostawali kasę, a pięć minut później szli i grali gdzieś za darmochę. Myślę, że kontrkultura banitów, ta iście rebeliancka postawa, to było coś, co odpowiadało Lemmy’emu w stu procentach”.

Gdy zaczynamy rozmawiać o wizerunku zespołu, Rob przyznaje, że dostrzega związek między Taylorem i punkami. „Tak, myślę, że to widać na pierwszy rzut oka. Cały jego image, kolczyki, czupryna, jakby piorun w niego trafił, podarte łachy… wypisz wymaluj Zwierzak z *Muppet Show*! Gdy grał pierwszy koncert z Motörhead, na pewno każdy zauważył, jak dopełnia wizerunek Lemmy’ego, który zaczął wykorzystywać elementy ubioru motocyklistów. My zorientowaliśmy się dopiero wtedy, gdy zobaczyliśmy to słynne zdjęcie Lemmy’ego na okładce »NME« gdzieś w połowie lat siedemdziesiątych. Chodzi o tę fotografię, na której siedzi z jakąś laską na chopperze. Wtedy po raz pierwszy zobaczyliśmy go w motocyklowych ciuchach rodem z *Easy Ridera*. Ale wiedzieliśmy, że nie należy do Hells Angels”.

Członkowie Motörhead, tak jak motocykliści, żyli szybko, podróżowali lekko i nigdy nie odmawiali piwa ani pacierza. Lemmy za każdym razem, gdy kończyłem z nim wywiad, mówił: „Wpadnij na koncert, wypijemy piwko”. Co więcej, żaden z tej trójki się nie ożenił ani nie miał dzieci (jeśli nie liczyć Paula Indera, syna Lemmy’ego). Myślę, że to niemożliwe, by na pewnym etapie przeżytego w ten sposób życia nie mieć poczucia winy i świadomości zaprzepaszczonej szansy. Nie jestem psychologiem, ale sądzę, że każdy członek oryginalnego składu Motörhead czuje coś w tym guście. Z drugiej strony Lemmy Phil i Eddie nie należeli do ludzi, którzy myślą o zakupie domu z białym płotkiem.

„Kiedyś Lemmy rezydował na pięknej barce mieszkalnej. Raz cumował w Londynie, innym razem w Chelsea – przypomina sobie Riddles. – Gdy tam zawitałem, pierwszą rzeczą, jaka rzuciła mi się w oczy, był brak instrumentów. Nie było ani jednej gitary, nawet ukulele, ani śladu drumli czy innego mirlitonu. Pytam: »Gdzie ćwiczysz?«. A on na to: »A po chuja miałbym ćwiczyć?« Tośmy se pogadali. Lemmy rozwinął swój styl samodzielnie, grając wedle własnych reguł. Stwierdził, że jeśli jego styl gry z Hawkwind sprawdzał się w latach siedemdziesiątych, to sprawdzi się również na innych etapach jego kariery. Nigdy nie zboczył z wytyczonej przez siebie ścieżki”.

Eddie podzielił się własnymi przemyśleniami na temat braku instrumentów w pływającej hacjendzie Kapitana Brodawki: „Kiedy grasz w zespole i codziennie masz próby, nie czujesz potrzeby ślęczenia z gitarą po godzinach. Znaczy, jeśli o mnie chodzi, zawsze miałem wiosło pod ręką, ale poza studiem, próbownią i sceną byłem zwykle zbyt zajęty imprezowaniem i bzykaniem lasek, żeby jeszcze grać. Fajnie by było mieć pracownika, który zawiózłby cię do sali prób, wcisnął nastrojoną gitarę do ręki i krzyknął: »Dajesz!«. Prawdę mówiąc, Lemmy był trochę kimś takim, ale nie przepadał za jamowaniem i próbami. Ja kiedyś bardzo lubiłem próby, bawiłem się na nich świetnie i wiem, że Phil też. Ale Lemmy niezbyt”.

Zagadnąłem Eddiego o tę barkę. „Było tam zimno jak w dupie lodowego trolla! Wpadłem do Lema tylko kilka razy, tyle że aby się tam dostać, trzeba było przejść po innych przycumowanych łodziach, co było cholernie trudne, gdy cały czas chodziło się na bani. Pamiętam, że Lemmy mieszkał tam około 1981 roku, jakoś w czasie trasy promującej *Ace of Spades*. Było tam cholernie zimno i wilgotno. Nie skłamię, mówiąc, że trochę się o niego martwiliśmy. Zaczęliśmy się martwić na poważnie, gdy oznajmił, że nosi się z myślą o kupieniu barki, na szczęście nie chcieli dać mu na nią hipoteki. W końcu mu przeszło i się wyprowadził, ale z całą pewnością było w tym mieszkaniu na łodzi coś, co bardzo przypadło mu do gustu”.

A na co z pożądanych przez siebie rzeczy Lem i reszta mogli sobie pozwolić? „Phil miał swoje stare zielone camaro”, przypomniał sobie Eddie. A Phil się poskarżył: „Kiedy powiedziałem menedżerowi, że chciałbym kupić sobie rower, powiedział mi, że zabiję się w ciągu tygodnia. Więc kupiłem sobie camaro. Zabiłem się w ciągu trzech tygodni”.

„Czym wtedy jeździłem? – Eddie uniósł brwi, słysząc moje pytanie. – Starym rzęchem, oto czym. Nigdy nie interesowałem się samochodami, choć nie do tego stopnia jak Lemmy, który nawet nie ma prawka. W życiu nie kupiłem sobie wypasionej fury. Żadnego z nas nie jarały drogie samochody, a już zwłaszcza mnie. Ostatnią rzeczą, z jaką chcę być kojarzony, to odpicowane auta. Zupełnie nie mój kufel piwa. Po *Ace of Spades* i *No Sleep…*, gdzieś w 1982 roku, przyszło nam do głowy, żeby pokupować sobie domy. Philowi udało się uzbierać wkład własny na mieszkanie i ja też miałem się za czymś rozejrzeć. Sęk w tym, że ani się obejrzałem, a przestałem należeć do kapeli. Cały misterny plan w pizdu. Generalnie myśmy po prostu mieli w dupie takie rzeczy. Pamiętam, że nie

przeszkadzało mi, że mieszkam w jednym mieszkaniu przez pół życia. Właściciel zagadnął mnie kiedyś: »Może chciałbyś je kupić?«. Podał cenę, bardzo rozsądną, a ja pomyślałem: okej, tylko właściwie po co? Żyjesz jak król i chcesz dalej robić to, co robisz: chodzić na próby, pisać numery, grać sztuki i jeździć w trasy. To czego ci więcej potrzeba? Dla Motörhead nie liczyło się nic więcej”.

Rozdział 8
Iron Fist: „Lemmy’ego trzeba było wołami wyciągać z knajpy”

Motörhead przynajmniej raz w życiu znalazł się we właściwym miejscu o właściwej porze. Stało się tak, gdy wydał swoją zabójczą koncertówkę w roku 1981, w dobie największej popularności heavymetalu na Wyspach Brytyjskich. Niespodzianie wdarł się przebojem na marmurowe trotuary mainstreamu, które natychmiast ufajdał rock’n’rollem. Sędziwi pradziadowie NWOBHM – Lemmy, Phil i Fast Eddie – byli świadkami narodzin Iron Maiden i Saxon, którzy nawet jeśli nie krzyczeli z Motörhead jednym głosem, to przynajmniej w tym samym kierunku. Naszym bohaterom nie udało się natomiast, wzorem Maiden i Def Leppard, podbić amerykańskiej ziemi. Zamiast tego podzielili los Saxon, którzy zaliczyli jeszcze kilka udanych lat, po czym zniknęli z radaru w roku 1984. Następca *No Sleep…*, który miał niebawem trafić na sklepowe półki, spotkał się z mieszanymi recenzjami zarówno dziennikarzy muzycznych, jak i fanów. Kto wie, czy już sama sklecona niedbale okładka nie wróżyła albumowi *Iron Fist* klęski. Ciemna fotografia żelaznej pięści, przedmiotu, który może i robił wrażenie w rzeczywistości, ale z pewnością nie został udatnie przedstawiony na zdjęciu, nie mogła się równać przyciągającym wzrok okładkom Joego Petagno. No i sam tytuł robił wrażenie wziętego z odzysku (co było prawdą – zespół był kiedyś znany jako Iron Fist and Hordes From Hell), a wszystkim literom nadano jednolity i zupełnie przy tym nijaki kolor wozu strażackiego. Wszystkie te rzeczy mają znaczenie. *Iron Fist* wyglądał jak jedna z wielu wydanych pospiesznie płyt, które szpeciły katalog Motörhead jak dzioby po ospie. Opuszczając igłę adaptera na atramentową powierzchnię dopiero co zakupionego winyla, fani musieli się zdobyć na nie lada wyrozumiałość.

„Nie sądzę, by któryś z naszych albumów był nieudany – bronił się Lemmy, wodząc wzrokiem po okładkach swoich płyt – ale najgorszym z tych udanych był chyba *Iron Fist*. Miał wysoko postawioną poprzeczkę, mianowicie wyszedł bezpośrednio po koncertówce, która okazała się naszym absolutnym numerem jeden. A przecież nie mogliśmy nagrać dwóch albumów live z rzędu. Fani czekali na live od pięciu lat, nie dziwota więc, że album tak dobrze się sprzedał. Ale każdy album studyjny, jaki

zrobisz po koncertówce, będzie brzmiał powściągliwie. Zresztą, pomijając samo brzmienie, trudno nazwać tę płytę dobrą. Trafiło tam kilka numerów, których nie udało nam się należycie dopieścić, jak choćby *Bang to Rights*. Ten numer mógł wyjść o wiele lepiej i pamiętam, że zawsze żałowałem, że nie wydobyliśmy z niego pełnego potencjału. Nie przepadam za tą płytą, również z tego względu, że pozwoliliśmy Eddiemu ją wyprodukować. To był błąd. No i, jak mówiłem, *Iron Fist* miał potężnego poprzednika w postaci *No Sleep…*, któremu nie mógł nawet czyścić butów. Album studyjny po koncertówce zawsze będzie brzmiał jak paździerz".

Od wydania krążka z pięścią na okładce minęło ponad trzydzieści lat i większość fanów dawno doszła już do wniosku, że Lemmy był zbyt surowy w swojej ocenie rzeczonego wydawnictwa. Niewykluczone, że opinia Lema była wypadkową jego własnego, ugruntowanego na przestrzeni dekad niepochlebnego mniemania o płycie, wspomnień o chłodnych recenzjach, które ukazywały się zaraz po jej wydaniu, tego, jak recenzenci postrzegają ją dzisiaj i jak fani postrzegali ją przez te trzydzieści z górką lat w odniesieniu do kapitalnych klasyków ją poprzedzających. Nieaktualizowany od dawna pogląd skostniał w głowie Lema również ze względu na opinie reszty zespołu o tym pechowym albumie. Lecz negatywne słowa na temat *Iron Fist* nieco zaburzają jej postrzeganie. Przecież to wcale niezły album, którego słuchamy dzisiaj bez krwawienia z uszu.

Zespół padł ofiarą przepracowania, a kolejne pęknięcia przecięły gładką powierzchnię monolitu, gdy Phil postanowił, że nigdy już nie podejmie współpracy z Vikiem Maile'em, choć ten sprawdził się przecież jako producent dwóch płyt Motörhead. Albumy – studyjny i koncertowy – przy których pracował, wywindowały kapelę na pozycję etatowych bohaterów rocka, muzycznych mącicieli i dumy brytyjskiego metalu w jego złotym okresie.

„Kiedy po sukcesie *Ace of Spades* Phil zakupił nowy zestaw perkusyjny, nikt nie przeczuwał nadchodzącej burzy – opowiadał Eddie. – Historia powtórzyła się później w moim zespole Fastway, a jej głównym bohaterem był Jerry Shirley. Nowa perkusja to duma i radość, pałkerzy najchętniej zabieraliby nowe bębny do łóżka. Wtedy pech chciał, że te nowe bębny zupełnie nie leżały Vicowi, nie był w stanie z nich wydobyć tak dobrego brzmienia, jakie udało się wyciągnąć ze starego zestawu na *Ace of Spades*. Nowe gary były chyba zbyt duże jak na salę nagraniową. Nie wiem zresztą

dokładnie, co było nie tak, bo nie siedziałem w studiu podczas nagrywania bębnów, ale wiem, że Phil zżymał się na brzmienie Vica. Z kolei Vic, choć mikrej postury, potrafił być dość wojowniczy, jeśli go ktoś rozdrażnił. Kiedy Phil starł się z Vikiem, nie myślałem, że sprawy zaszły aż tak daleko, po czym nagle pewnego dnia słyszę: »Stary, ja już nie mogę pracować z Vikiem«. Patrzę na Phila i pytam: »Że co? Co się stało? Jak to nie możesz?« Nie mieściło mi się to w głowie".

Spytałem Eddiego, jak ocenia Maile'a jako producenta. „Był niefrasobliwy, nie spinał się o byle co. Facet, który osobiście wysmażył nieco Motörheadowej surowicy, musiał mieć otwartą głowę, jeśli chodzi o dźwięki, Ale jak już się spiął, nie było przebacz. Brzmienie musiało być nieskazitelne, wszystko musiało być nieskazitelne. Pamiętam, jak raz w połowie nagrania powiedział, że nie brzmi mu hi-hat. Wierz lub nie, ale jako zespół byliśmy bardzo skupieni na tym, żeby robić rzeczy dobrze. Wiem, że wielu ludzi pewnie śmieje się teraz pod nosem, ale to prawda – Phil spędzał mnóstwo czasu przy garach i naciągach, ja strawiłem niezliczone godziny, dobierając struny i przestery. Byliśmy zdeterminowani, by brzmieć tak dobrze, jak tylko potrafimy, choć wiem, że ludzie może tego nie słyszą".

Tym sposobem ciężar wyprodukowania *Iron Fist* spadł na barki Eddiego. Clarke udowodnił, że wie co nieco o procesie nagrywania, produkując *Filth Hounds of Hades*, debiut wzorującego się na Motörhead zespołu Tank.

„Nagrywanie to harówka – przyznał. – Zrobiłem kiedyś album Tank, ale wyszedł kiepsko. Tymczasem management chciał, żebym zajął się nowym krążkiem Motörhead. Pamiętam, że nosiłem się z myślą wyprodukowania płyty Girlschool, bo robiłem im wcześniej demówki, ale Gerry Bron mi nie pozwolił, bo nie chciał, żeby kolidowało to z działalnością Motörhead. Teraz Doug Smith uderzył pięścią w stół, bo udało mu się dobrze wystartować z Tank i zależało mu, żeby płyta się sprzedała, jeśli więc miał możliwość skorzystania z mojej pomocy, to chciał to zrobić. Razem z Vikiem rozłożyliśmy sprzęt, a potem Phil się z nim pożarł. Tu muszę nadmienić, że Vicowi od początku nie podobały się te nowe beczki Phila, więc współpraca nie należała do łatwych, no ale jak już się pokłócili, nie było odwrotu. Phil odmówił pracy z Vikiem i koniec. Musieliśmy się rozejrzeć za jakimś producentem. Ja od razu zaznaczyłem, że się tego nie podejmę. Nie mogę produkować płyty, na której gram, na litość".

Jeśli więc nie Vic, to kto? „Po epizodzie z Vikiem umówiliśmy się na spotkanie z Chrisem Tsangaridesem – ciągnął Eddie, przywołując nazwisko słynnego producenta, który miał rękę do NWOBHM jak mało kto i odpowiada chociażby za płyty Tygers of Pan Tang. – Pogadaliśmy sobie od serca. Fajny facet, przesympatyczny, typ upalonego hippisa. Napiliśmy się z nim. Znaczy, ja i Phil, Lemmy'ego nie było. Lemmy w ogóle zachowywał się wtedy dość dziwnie. Coś go gryzło, ale nie wiem co. Ewidentnie miał jakiś kłopot, którym nie chciał się dzielić. Chyba miał coś do mnie, ale za nic nie wiem, o co mu chodziło. Później przyznał, że miał żal o jakąś laskę, którą puknąłem, ale to nie mogła być prawda, bo miałem wtedy dziewczynę, więc właściwie nie czaję, o co mu szło. Może o tę sprawę z Tank? Cholera wie, to było tak dawno temu. Wróćmy do tematu: otóż Chris Tsangarides zaśpiewał sobie dziesięć tysięcy funciszy. Dla nas to była, kurwa, fortuna. Zarabialiśmy po kilkaset funtów tygodniowo, więc możesz sobie policzyć. Naszą pierwszą myślą było kazać mu się jebać, bo ta kwota była kompletnie z czapy. Nie bolało nas, że cienko przędziemy, w końcu wszyscy klepaliśmy biedę, ale oto pojawił się koleś, który wyciągnął łapę po dziesięć kafli. Nie było mowy, żebyśmy poszli na taki deal. Poszukaliśmy innego człowieka i znaleźliśmy Johna Antony'ego, z którym natychmiast ustawiliśmy się w King's Road, tym razem wszyscy trzej. Dobrze, że siedzieliśmy przy stole, bo byśmy padli, gdy powiedział, że za wyprodukowanie płyty chce… dwadzieścia tysi. Facet robił w Trident, to był ten inżynier dźwięku, który pracował z Queen. Na gwałt potrzebowaliśmy producenta, ale chyba nie muszę ci mówić, że i z jego usług nie skorzystaliśmy. Z czasem ludzie z wytwórni zaczęli się niecierpliwić i sugerować, byśmy nieco spięli poślady. Okazało się, że mieli wówczas kłopoty finansowe, musieli więc szybko wydać płytę, żeby trochę zarobić. Gonili w piętkę i potrzebowali wypuścić kolejny album Motörhead. A my jesteśmy w lesie. Naciskają i naciskają, aż w końcu management podsunął, że skoro nie umiemy znaleźć producenta, to może ja powinienem się tym zająć. »Hej, niech Eddie was nagra, przecież ma doświadczenie«. A ja naprawdę nie chciałem tego robić. Wtedy Phil wyskakuje i mówi: »Zajebisty pomysł, Eddie nada się w sam raz. W końcu płyta Tank wyszła mu świetnie, no nie?«. Dzięki, Phil, stary kumplu. Wiedziałem, że mogę na tobie polegać. Nie pozostało mi nic innego, jak tylko niechętnie się zgodzić. Wytwórnia otarła pot z czoła, management policzył, że hajs będzie się zgadzać, bo na pewno nie zażyczę sobie

dziesięciu tysi. Mało tego, ja za to nagranie nie dostałem ani centa. Więc upiekli dwie pieczenie przy jednym ogniu moim kosztem, cholera. Pojebanie z poplątaniem, mówię ci. Lemmy'emu też się ten pomysł nie spodobał".

Oto lekcja dla Januszów biznesu: jak z dziesięciu tysięcy zrobić dwadzieścia tysięcy, a potem zero tysięcy.

„Daliśmy ciała, ot co. Na tym etapie kariery nie powinniśmy skrewić do tego stopnia. No ale każdy orze, jak może, mieliśmy płytę do nagrania i mało czasu, a wytwórnia potrzebowała hajsów. Niemiłosiernie męczyliśmy się z tym albumem, bo pisanie piosenek szło jak po grudzie. Do tego ja bardzo późno zorientowałem się, że atmosfera w zespole ssie. Phil nieustannie zażywał heroinę, a my nie mieliśmy o tym pojęcia. Jego dziewczyna też ćpała bez opamiętania. To tłumaczy wszystko, co się stało później. Nie widywałem wtedy Phila zbyt często. Lemmy'ego zresztą też nie… Spotykaliśmy się na próbach, ale większość czasu spędzaliśmy w pubie. Lemmy'ego trzeba było wołami wyciągać z knajpy, żeby popracował trochę nad piosenkami. Nawet riffy mi nie szły, bo czułem wypalenie. Dramatycznie potrzebowaliśmy przerwy. Pamiętam, że to źródełko w mojej głowie, gdzie zwykle bulgotały riffy, było tym razem suche jak dziura z wapnem".

Praca na dwie zmiany to adekwatna kara za wydanie na świat dzikiej bestii w postaci *Filth Hounds of Hades*, debiutanckiego albumu Tank. Eddie rozpoczął pracę nad *Iron Fist* niemal z marszu, tuż po zamknięciu płyty młodych gniewnych.

„Tank, to dopiero był zespół! – rozrzewnił się Eddie. – Ich debiut kopał po dupie aż miło. Praca nad tą płytą to była przyjemność, choć chłopaki z Tank mieli swoje problemy. Zespoły w tamtych latach sporo imprezowały, a alkohol w połączeniu z młodą, gorącą krwią potrafi czasem wpędzić w kłopoty. Tank supportował nas na jednej europejskiej trasie, którą odbyliśmy po amerykańskim tournée z Ozzym. Chłopaki naprawdę dawały radę, tak ich polubiłem, że aż nagrałem im album. Peter, gitarzysta, to było niezłe ziółko. Miałem z nim siedem światów, możesz mi wierzyć. Pamiętam, że kiedyś praliśmy się w studiu, tarzając się po podłodze jak świnie w chlewie. Oj tak, wymieniliśmy w życiu parę prostych i sierpowych… Ale po cichu, bo przecież nikt nie mógł mnie zobaczyć, jak sprawiam lanie jebanemu artyście, no nie? To nieprofesjonalne".

Spytałem Algy’ego Warda, basistę i wokalistę Tank, co dokładnie Eddie wniósł do ich brzmienia. „Jeśli mam być szczery, to niewiele… Chociaż nie, czekaj, może wniósł niewiele, ale przynosił mnóstwo alko i całe wiadra fety. I stale mówił, że gramy za cicho. A mówiąc poważnie, Eddie pomógł nam ogarnąć *Filth Hounds…*, choć musiał się spieszyć i zaraz brać do *Iron Fist*. A potem spieprzył z Motörhead i założył Fastway. Kilka piosenek z ich pierwszej płyty mogło równie dobrze skończyć na *Iron Fist*, czy na jakimś kolejnym albumie Motörhead, ale tak się nie stało, bo Eddie miał już wtedy Motörhead powyżej uszu”.

Perkusista Tank, Mark Brabbs, oponuje: „Z całym szacunkiem, ale Eddie naprawdę zrobił niewiele. Materiał na debiut pisaliśmy przez rok, a potem, zanim przystąpiliśmy do rejestracji, przez dobre dziewięć miesięcy ogrywaliśmy go na koncertach. Nagraliśmy demówki w DJM Studios z ich inżynierem dźwięku, a później Eddie wyprodukował nam singiel do spółki z tym kolesiem, Speedym Keenem, swoją drogą całkiem niezłym w te klocki. Eddie zrobił dobrą robotę, ale mieliśmy gotowy i ograny materiał, więc nie miał wielkiego pola do popisu. Ot, mógł pogłośnić i zadbać o brzmienie, ale tym mógłby się zająć każdy inny dźwiękowiec”.

Jeśli wierzyć Lemmy’emu, Eddie co drugi dzień zapowiadał, że odchodzi z zespołu. „I tak praktycznie zawiesiliśmy działalność. – Wzruszył ramionami Clarke. – Kiedy jesteś w kapeli, masz sporo wolnego, więc zamiast siedzieć na tyłku, postanowiłem nagrać płytę zaprzyjaźnionemu zespołowi. Jak już mówiłem, nasz management pracował również z Tank i chciał podbić sprzedaż płyty, zamieszczając na niej moje nazwisko. Chyba głównie o to im chodziło. Ale zanim wziąłem się do pracy nad albumem, jakiś rok wcześniej nagrałem chłopakom singiel dla DJM Records. Mniej więcej w tym samym czasie nagrywałem demówki Girlschool. Kiedyś kochałem producencką robotę. Gdy miałem dziesięć lat, sprzedałem mój zabawkowy pociąg i kupiłem dyktafon. Od zawsze mnie to kręciło. Szkoda, że tak późno zaczęto nagrywać muzykę za pomocą komputerów, bo wtedy mógłbym trzymać dwudziestoczterościeżkowiec w sypialni.

Sesje na potrzeby piątego longplaya Motörhead odbywały się u Jacksona w Rockmansworth, ale po konflikcie na linii Vic-Phil, zespół musiał znaleźć nową miejscówkę. „Znaleźliśmy Morgan Studios – opowiadał Eddie – gdzie skorzystaliśmy z pomocy Willa Reida-Dicka, mojego starego kumpla inżyniera dźwięku, który jest równiachą jakich mało. Dzień po dniu, cierpliwie i sumiennie, pracowaliśmy, jak umieliśmy najlepiej, by

sklecić tę płytę do kupy. Zrobiliśmy podkłady, które wyszły nie najgorzej. Może nie idealnie, ale i tak nie było w studiu nikogo, kto mógłby udzielić konstruktywnej krytyki. Phil miał wszystko w dupie, poszedł w cholerę i tyle go widzieliśmy. Lemmy nagrał bas bez większych przeszkód, a gdy przyszedł czas na wokale, oświadczył, że chce skoczyć do pubu. »Ale Lemmy – mówię łamiącym się głosem – masz wokale do nagrania«. »Cóż – on na to – będziemy musieli nagrać je kiedy indziej«. I ruszył w długą. A jak powiedziałem mu kiedyś, że trzeba dograć bas w jednym numerze, bo się walnął, to w ogóle nie chciał o tym słyszeć. Musiałem dograć tę jedną nutę na ćwierćcalówce i wkleić ją w miejsce, gdzie Lemmy skrewił, kumasz to? Nie mogłem go zmusić, żeby po prostu zagrał tę ścieżkę jeszcze raz. Obaj mieli wszystko w głębokim poważaniu, a ja nigdy nie dowiedziałem się dlaczego".

„Nie umiem powiedzieć, czy spieszyliśmy się z nagrywaniem tego albumu czy nie – stwierdził Phil, drapiąc się w głowę. – Na pewno każdy kolejny nagrywaliśmy szybciej. Nigdy nie lubiliśmy się kisić w studiu, choćby z tej przyczyny, że nie było nas na to stać. Ale nawet gdybyśmy opływali w dostatek, to dłubanie przy płycie po dwa miesiące nie było w naszym stylu. Większość nagrywaliśmy w studiu na setkę, na później zostawały tylko dogrywki gitar i basu, a na końcu wokale. Wszystkie albumy nagrywaliśmy na żywca: ja nigdy nie robiłem dogrywek, gitary rytmiczne też były na żywca. Wydaje mi się, że kiedyś doszło między nami do jakichś niesnasek czy innego gówna w związku z tym, że album zmielili Eddie i Will Reid-Dick, ale rozeszły się po kościach. A w ogóle to głównie spinali się Eddie z Lemmym".

Nagrywany zrywami od 26 stycznia do 1 marca 1981 roku album *Iron Fist* ujrzał światło dzienne 17 kwietnia i natychmiast zaczął deptać po piętach promującemu go singlowi, na którym znalazły się piosenka tytułowa oraz *Remember Me, I'm Gone*, którego na długograju nie uświadczymy. Wydanie obu wydawnictw dzieliły dwa tygodnie.

Już pierwszy, niezbyt udany utwór zdaje się sugerować, że ten album był przeklęty od samego początku. Tytułowy *Iron Fist* zaczyna się w najgorszy możliwy sposób, czyli autoplagiatem, a konkretnie basowym motywem otwierającym kawałek *Ace of Spades*. Następnie przeradza się w niedorozwiniętego bliźniaka sztandarowego kawałka grupy. Produkcja Eddiego i Willa jest zasadniczo poprawna, ale brak jej mocy. Jeśli dodać do tego niechlujne, momentami rozchybotane i może nieco za głośne bębny

Phila, nasuwa się pytanie, dlaczego akurat ten numer otwiera płytę, definitywnie psując pierwsze wrażenie, które, jak wiadomo, robi się tylko raz. Cóż, może dlatego, że refren czyni z tej piosenki najbardziej znośny numer na płycie…

Heart of Stone również jest szybki, rozklekotany i nieciekawy. Debata dotycząca kompresji dźwięku rozwinęła się dopiero w erze CD, ale cokolwiek przydarzyło się tej piosence w drodze na album, powoduje takie samo zmęczenie słuchu jak niezliczone utwory z początku XXI wieku, które padły ofiarą spłaszczającej nagranie, przesadnej kompresji. Tyle dobrze, że dalej panowie ciągną już za inne wajchy – *I'm the Doctor* to przyjemny dla ucha, prosty oldschoolowy numer z wyraźnym punkowym zacięciem. Lecz cóż z tego, jeśli po tym kawałku płyta zaczyna blednąć. *Go to Hell* i *Loser* oparte są na melancholijnych, heavymetalowych riffach, przez co *Iron Fist* zaczyna brzmieć tak, jakby zespół mozolił się z każdą kolejną nutą, topiąc muzyczne rodzynki w zwietrzałym serniku wycieńczenia. Stronę A zamyka jeszcze jeden nijaki utwór w szybkim tempie, *Sex & Outrage*, który przywodzi na myśl jakościową degradację szybkich piosenek Judas Priest – które o ile kopały po dupie na *Sin After Sin* i *Stained Glass*, o tyle na *British Steel* przypominały już rozcieńczone wersje utworów Kiss. Jeśli chodzi o stopień skomplikowania riffów, Motörhead dzieli od ziemi nieco mniejszy dystans niż Judas Priest, ale przecież na poprzednich albumach mieli do zaoferowania o wiele więcej. Mdłe protothrashowe średniaki z *Iron Fist* nie pozostawiają wątpliwości, że chemia łącząca legendarne trio wyparowała bezpowrotnie.

Po przełożeniu winyla na drugą stronę przykre wrażenie się nie rozwiewa, bo oto do nierównej walki z oczekiwaniami słuchacza przystępuje numer *America*. To utwór dość nietypowy. Zespół wykorzystał bazę groove, na którą nałożono ścieżkę wokali. Lemmy wyszczekuje zarówno pochwały, jak i przygany na temat kraju, który wkrótce miał się stać jego drugim domem.

Frontman postanowił podzielić się swoimi spostrzeżeniami odnośnie do amerykańskich kobiet. „Lubię je, bo są szalone. Jeśli znajdziesz naprawdę fajną Amerykankę, to możesz być pewien, że jest kompletnie świrnięta. Amerykanki – Amerykanie zresztą też – mają otwarte głowy i nie boją się próbować nowych rzeczy. Problem z nimi polega na tym, że zdarza im się popadać ze skrajności w skrajność i zadzierają nosa, są przekonani, że

wiedzą wszystko. Ale jeśli zaprzyjaźnisz się z Amerykaninem, możesz być pewien, że zostaniecie kumplami do grobowej deski”.

Shut it Down to kolejny kawałek z potencjałem, który mógł się stać jednym z hymnów Motörhead. Oparty jest na śmiałym riffie Eddiego dopełnionym charakterystycznym beatem Phila Taylora.

„To niezły numer, ale moim ulubionym jest *Speed Freak*! – Mówiąc to, Eddie uśmiechnął się pod nosem. Najciekawsza w tym punkowym, nieco chaotycznym utworze, jest gitarowa pyskówka solówek i chuligański, imprezowy sznyt. – Uwielbiam ten numer, jak Boga kocham. Kawałek *America* nie był zły, ale nie mogę się oprzeć wrażeniu, że na płytę trafiła jakaś niedoszlifowana wersja demo tego utworu. W ogóle mankamentem tej płyty jest to, że praktycznie rzecz biorąc, chłopaki zostawiły mnie z nią samego, przez co nie odcisnęły na niej swojego piętna. Czuć, że czegoś tam brakuje, że nie ma charakteru. Nie byłem w stanie wypracować go samodzielnie, zwłaszcza że od samego początku mówiłem, że to zły pomysł, bym produkował płytę, na której sam gram. Czułem, że jest skazany na porażkę, pocieszałem się, że przynajmniej wszyscy trzej posiedzimy nad miksami. Niestety Phil i Lem nie byli zainteresowani nagrywaniem. Wciąż jest mi smutno, gdy o tym pomyślę”.

(Don’t Let ‘Em) Grind Ya Down to bodaj najlepszy utwór na tym albumie. Rozpoczyna się dziką kanonadą perkusji, która następnie rozkwita w utrzymany w średnich tempach groove, doprawiony warczeniem i charczeniem wokalisty. Lemmy przedstawia nieco bardziej zaczepną interpretację zespołowego credo, stawia kapelę w pozycji „sami przeciw wszystkim” i jednocześnie tłumaczy genezę takiej postawy.

Tendencja zwyżkowa zostaje szybko zahamowana przez niespodziewane zakończenie. Wieńczący płytę *(Don’t Need) Religion* to niepotrzebujący komentarza manifest Lemmy’ego ateisty. Lemmy nigdy się nie krygował i chętnie odpowiadał na pytania dziennikarzy dotyczące wiary. „Od zawsze nienawidziłem zorganizowanej religii. Bóg jest pierwszym poruszycielem, zgadza się? Powinieneś móc rozmawiać z nim w cztery oczy. Nie potrzebujesz do tego specjalnego budynku ani pośrednika, który zrobił dyplom z Boga. Nie ma na świecie armii, której czołgów i karabinów nie pobłogosławiliby kapłani. Moim zdaniem to trochę dziwne, bo w Biblii stoi jak byk: nie zabijaj. Święcenie broni przeznaczonej do zabijania to coś, czego nigdy nie zrozumiem. Tak wielu ludzi zarzeka się, że Bóg stoi po ich stronie, że pewnie on sam zastanawia się, czy ktoś stoi po jego stronie.

Jestem przeciwny wierze w Boga. Jeśli Bóg istnieje, to jest nędznym dupkiem. Czasem wręcz wydaje mi się, że Bóg to diabeł przebrany za Boga. Ja mówię: jebać Boga i jebać diabła. To ja jestem odpowiedzialny za swoje czyny. Nie muszę się chować za niczym ani za nikim. Jeśli miałbym się jakkolwiek określić, to jako anarchistę. Nie ma takiego ustroju, którego człowiek nie byłby w stanie spierdolić".

Można się doszukać pewnego wyrafinowania w muzycznej warstwie tego utworu, który, wraz z kilkoma innymi pozbawionymi karkołomnych temp, stanowi znaczny progres w stosunku do dotychczasowej twórczości Motörhead, nawet jeśli na *Overkill* czy *Bomberze* magia, chemia, ogień i emocje występują w nieporównanie większym stężeniu. Ogólnie rzecz ujmując, słychać, że panowie pomajstrowali przy akordach, dzięki czemu przydają uroku kapitalnemu riffowi głównemu.

Ostatnim utworem na płycie jest *Bang to Rights*, który nie powala ani tekstem, ani riffami. Clarke obraca w palcach ten sam motyw o wyraźnie bluesowych korzeniach, ale przepuszczony przez Motörheadowy filtr. Zwróćmy uwagę, że niezamieszczony na LP utwór *Remember Me, I'm Gone* został zbudowany na wariacji patentu z *Bang to Rights* i opatrzony przez Phila tym samym bezmyślnym beatem, który wcale nie czyni brzdąkliwych akordów bardziej znośnymi.

Steve Gett z magazynu „Kerrang!" w swojej recenzji okazał wyrozumiałość, zapewne nie chcąc psuć dobrej relacji z zespołem. „Podkręć stereo, otwórz okna, przeraź na śmierć kota sąsiadów, wyślij skamlącego psa z powrotem do budy, a ludzi wokół doprowadź do szału. Tylko uważaj, żeby starzy nie zagrozili ci eksmisją… Choć nawet jak wywalą cię z domu, to przynajmniej wylecisz w wielkim stylu, bo przy wtórze *Iron Fist* Motörhead. Całą tę moją gadaninę można streścić jednym zdaniem: zespół Motörhead pozostał lojalny wobec swojej misji, polegającej na olewaniu ciepłym moczem mód i trendów. Na usta ciśnie mi się jedno słowo: szczerość!"

A jednak z jakiegoś powodu „Lemmy nie znosi tej płyty – mówił Eddie – dosłownie jej nienawidzi. Sam nigdy za nią nie przepadałem ze względu na przykre okoliczności, w których powstawała, poza tym cóż, jest po prostu nijaka, ale Lemmy ma na nią prawdziwą alergię. Mówiłem ci już, nie wiedziałem, co się dzieje, i do pewnego stopnia obwiniam o to nasz management. Wytwórnia na gwałt potrzebowała albumu, poganiali nas i naciskali, no to mają. Artysty-rzemieślnika nie wolno poganiać, powinni

byli to wiedzieć. A wiesz, co jest w tym wszystkim najśmieszniejsze? Zrobiliśmy, kurwa, album, przychodzimy, kurwa, do studia z jebanym projektem okładki, dowiadujemy się, że już mamy, kurwa, zabukowaną trasę, no to, kurwa, jedziemy w trasę i gramy pierwszy koncert, a płyty nie ma jeszcze w sklepach! Zapomniałem dodać: kurwa. Ogarniasz to? Ja nie ogarniałem wtedy i nie ogarniam dziś. Jedziemy w trasę i wszystko jest do dupy, bo nikt nie zna numerów. Musimy grać stare piosenki. Super, właśnie o to chodzi w trasie promocyjnej nowej płyty – żeby grać stare numery. Umawiamy się więc na stare numery, a Phil mówi: »Jeśli nie zagrasz nowych, to ja odchodzę z zespołu«. I żałuję, że nie powiedziałem: »A idź w pizdu«. Tak, dobrze słyszałeś, bo wtedy ja nie musiałbym odchodzić. Ale nie, to byłoby zbyt proste. Odpowiedzieliśmy z Lemmym: »Dobrze, Phil, jutro na próbie zagramy sześć nowych numerów i wciągniemy je na setlistę«. Słowa dotrzymaliśmy i szybko okazało się, że to była najgorsza trasa w naszej karierze. Dzieciaki stały pod sceną i nie wiedziały, co, kurwa, gramy. Nie trzeba być Einsteinem, by się domyślić przyczyny: nie miały jak kupić płyty. Zgroza! Dopiero przy ostatnich utworach publika się ożywiała, za to my z kolei mieliśmy już serdecznie dość. Na domiar złego Doug powiedział Lemowi, żebyśmy wzięli na trasę Tank. Ale z Tank coś wtedy się stało i byli do niczego. I my też, jeśli mam być szczery. Płyty jak nie było z sklepach, tak nie było, więc to tournée to była jedna wielka porażka. Jedna z dwóch naszych najgorszych tras. Kiedy już myśleliśmy, że gorzej być nie może, los nas zaskakiwał. Zupełnie jakby wszystkie moce na niebie i ziemi sprzysięgły się, by spierdolić Motörhead tournée i zniszczyć ten zespół. Cóż, udało im się to znakomicie”.

Rozdział 9
Ostatnia wieczerza Eddiego: „Flacha, szkło i szczypta fety”

Przyczyną rozpadu klasycznego składu Motörhead był konflikt pomiędzy Eddiem – zwolennikiem utrzymania spójności przekazu i wizerunku – oraz Lemmym – który nie widział nic złego w nagraniu czasem czegoś dla jaj. Obydwa te podejścia są niewątpliwie sensowne i wypośrodkowanie między nimi stanowi jeden z wielu powodów, dla których tak liczni fani kochali Motörhead z tamtych lat. Są wśród nich tacy, dla których najważniejsze są powaga, bunt i autentyczność, są także wielbiciele szydery. Jednak większość fanów grupy nigdy nie była szczególnie spolaryzowana i dla nich najistotniejsze w tym wszystkim były dziki zew imprezy oraz pisarski kunszt Lemmy’ego, jego cyniczne, niemal nihilistyczne spojrzenie na świat zrównoważone przez kapitalne poczucie humoru.

Eddie miał wiele żalu do reszty zespołu o sesję nagraniową *Iron Fist*, która okazała się drogą przez mękę, nie mógł wybaczyć wytwórni, że nie uwinęła się z wydaniem płyty przed wysłaniem kapeli w trasę, a pokłócił się z Philem o nowe piosenki. Ale gdybyśmy mieli wskazać główną przyczynę rozpadu zespołu, to byłby to feralny singiel, który Lemmy zapragnął nagrać z obiektem swoich westchnień, Wendy O. Williams z shockrockowego zespołu The Plasmatics. Mowa o *Stand by Your Man*, coverze szlagiera country autorstwa Tammy Wynette.

Eddie tak opowiadał o początku końca: „Źle się działo w państwie duńskim już na początku trasy promującej *Iron Fist*, która, jak każde dziecko wie, wystartowała w maju 1982 roku. Co zabawne, pierwszy koncert na liście miał się odbyć w Toronto. To tam, jak nietrudno się domyślić, nagraliśmy koncertówkę *Live in Toronto*, którą Castle wydało w tym samym roku na VHS. Nagranie dodawano jako bonus do wznowionego wydania albumu studyjnego w roku 2008. Ten zarejestrowany gig miał miejsce w Maple Leaf Gardens, ale zanim tam zawitaliśmy, pojechaliśmy do Nowego Jorku, gdzie spotkaliśmy się z Wendy i resztą zespołu i zagraliśmy kilka prób. Jednym z opracowanych numerów był właśnie *Stand by Your Man*. Lemmy zawsze lubił grać z kobietami. Próbowałem skłonić jego i Wendy, by zagrali ten kawałek bardziej na rockową modłę, zaklinałem, by wyrzucili kilka akordów, zagrali

szybciej. Ale oni woleli cackać się z tą piosenką i smarować te smętne akordziki. W pewnej chwili Lemmy podniósł na mnie wzrok i warknął: »Stary, możesz przestać kłapać jadaczką? Robimy to tak i koniec«. Wściekł się na mnie i zaczął się ze mną kłócić. No to ja też się wściekłem i zacząłem pyskować, ale wtedy jeszcze się nie połapałem, że już od dłuższego czasu działałem Lemmy'emu na nerwy. Przeraziłem się, pomyślałem: kurwa, co ja zrobiłem? No więc przyjeżdżamy do Toronto, ja siadam za gałami, żeby wyprodukować im tego singla, a Wendy zaczyna śpiewać i słyszę, że fałszuje, bo nie potrafi zaśpiewać piosenki w tonacji, jaką sobie wymyślili. Musieliśmy to nagrać ponownie. Tylko że nawet po zmianie tonacji wokale dalej brzmiały do dupy, bo Wendy nie umie śpiewać w żadnej tonacji. Nie wiedziałem, bo i skąd miałem wiedzieć, że Lemmy'emu Wendy się podobała. Atmosfera zrobiła się nerwowa, jedna rzecz pociągnęła za sobą drugą, a Phil… Phil prowadził rozmowy z Brianem Robertsonem. To kolejna rzecz, o której nie miałem pojęcia. Okazało się, że już wtedy myślał o włączeniu Briana do zespołu. Trudno o dogodniejszą sytuację, by kogoś wykopać z kapeli, no nie?".

Każdy wie, że Phil i Eddie mają długą historię prania się po mordach. Lemmy zawsze utrzymywał, że ich starcia stanowiły nieodłączny element trudnej braterskiej miłości i że wybuchy przemocy były krótkotrwałe i nieobarczone konsekwencjami. Ale z czasem w tę braterską miłość wdarły się uraza i gniew. Oliwy do ognia dolał Lemmy, który oskarżał Eddiego o nadużywanie alkoholu, a Eddie odwzajemniał się, zarzucając Lemmy'emu, że gra koncerty na pół gwizdka, bo bierze tyle fety, że nie ma kiedy odespać, i pada na twarz zaraz po zejściu ze sceny. Do tego wszystkiego doszły kłopoty finansowe zespołu, spowodowane brakiem znaczących sukcesów w USA, oraz znaczny spadek kreatywności i motywacji. Na średnio nieudany i wymęczony album spuśćmy zasłonę litościwego milczenia. Phil zaczął odnosić się do Eddiego z pewną rezerwą, nie zapominajmy jednak, że Eddie codziennie groził, że odejdzie z zespołu, co bynajmniej nie łagodziło i tak napiętej już sytuacji.

Tak przynajmniej widział to Lemmy. Natomiast Doug Smith ma swoje zdanie na ten temat. „O rany, co to był za kocioł. No tak, Eddie mógł raz czy dwa wypalić, że odchodzi, ale szczerze mówiąc, trudno mi ocenić, czy to na pewno on próbował rozgrywać resztę. Z pewnością rozpętała się w zespole walka o władzę, choć nie wiem, czy większego wpływu na rozłam w kapeli nie miało zwykłe zmęczenie materiału. Oni byli jak

trzyosobowe małżeństwo, a każdy wie, że w małżeństwie konflikty należy rozwiązywać na bieżąco, inaczej gniją i już nie sposób się ich pozbyć. W każdym związku pewne rzeczy trzeba po prostu wziąć na klatę, ale jest to niewykonalne, kiedy ludzie mają się dosyć. Lem, Eddie i Phil przypominali małżeństwo nawet w tym względzie, że po kłótniach mieli ciche dni. Znaczy, wiadomo, że zawsze się kłócili i nie raz, nie dwa poszło na noże. Tego się nie da uniknąć, kiedy pracuje się z drugim człowiekiem. Lecz dopóki ludzie się lubią, wszystko da się przeżyć (w sumie każdy rockowy zespół jest jak małżeństwo: różni ludzie, różne, czasem odmienne opinie), do tego wszystko jest prostsze, jeśli się gra ciężką i szybką muzykę, która działa jak wentyl bezpieczeństwa. Ale nawet ten wentyl może się zatkać, no nie?”

Doug popada w zadumę, po czym podejmuje: „To chyba Eddie ponosił największą odpowiedzialność za to, co się stało. To on odpowiadał za większość melodii i za rygor na próbach, to on był siłą napędową sesji nagraniowych. Musiał się nieźle napocić, by skłonić Lemmy’ego do pracy, bo Lem zwykle wypuszczał się w miasto wieczorem i wracał rano. Prowadził taki tryb życia już za czasów Hawkwind. Lubił przychodzić na gotowe. Jeśli zaś o mnie chodzi, to pracowałem z Lemmym wiele lat i miałem go za przyjaciela. Okazało się, że on tak nie uważał. Nie mam żalu i nie chowam urazy, tak to po prostu bywa”.

A więc na gładkiej dotąd powierzchni zaczęły się rysować pierwsze pęknięcia. Gdy spytałem Eddiego, co nie podobało się Philowi w jego grze na gitarze, odpowiedział: „Ech, jak on lubił marudzić! A to że brzmienie nie takie, a to że za bardzo przebieram palcami, że tamto, że sramto… Z Phila był zabawny koleżka. Wiesz, większość czasu chodził uchlany, a Lemmy, jak wiemy, lubił wciągnąć to i owo, więc chwilami to ja byłem jedyną osobą w tej kapeli pojebów, która potrafiła zrobić cokolwiek konstruktywnego. Z czasem zacząłem odwalać nawet robotę administracyjną, czyli ściągać chłopaków na próby. Myślę, że tego nie znosili. No trudno, przynajmniej jak już się mnie pozbyli, mieli z tym spokój”.

Gdyby zespół poddał się terapii, psycholog zapewne orzekłby, że symptomy przyszłych konfliktów dało się już dostrzec w pierwszej próbie. Nieobliczalny Phil był jak bomba zegarowa, Lemmy’ego na niektórych etapach kariery ogarniało potworne lenistwo, tym bardziej niszczycielskie, że wpisane w jego imprezowo-rockandrollową filozofię… Już na początku

droga, którą miał podążyć ten zespół, nie była usłana różami – raczej minami! Prędzej czy później ktoś musiał na którąś nadepnąć, co dało początek reakcji łańcuchowej.

„Można chyba powiedzieć, że gdyby nie ja, ten zespół nigdy nie wznowiłby działalności. – Eddie miał na myśli sam początek istnienia grupy, czasy przed uformowaniem się klasycznego składu. – Musiałem z własnej kieszeni zapłacić za próbę, na której mnie przesłuchali. Musiałem ją umówić. Musiałem podjechać po nich swoim samochodem, zapakować ich sprzęt, a po wszystkim jeszcze odwieźć do domów. Więc wiesz, gdyby nie ja, Motörhead w życiu by się nie pozbierał po tej wtopie, którą zaliczył z pierwszym składem. Nie zrozum mnie źle, nie próbuję się przechwalać, ale to ja zawsze musiałem odwalać robotę administracyjną, to ja musiałem ruszyć dupę i załatwić to czy tamto. A oni odsypiali kaca i zjazd po dragach, po czym przychodzili na próbę i grali. To wszystko, na co było ich stać, a czasem nawet to okazywało się zbyt wielkim wyrzeczeniem. Ile można?”

Spytałem Eddiego o pozamuzyczne obowiązki, którymi obarczano go w zespole. „Nie odwalałem stricte menedżerskiej roboty – jeszcze by tego brakowało! – ale za każdym razem, gdy coś było nie tak z kontraktem czy sprawami administracyjnymi, wszyscy mówili: »Idź do Eddiego, on to lepiej ogarnie«. Jak trzeba było coś przedyskutować, to dyskusji nie było, tylko każdy pokazywał palcem na mnie i mówił: »Pogadaj z Eddiem, on wie co i jak«. Zaznaczam, na naszych menedżerów nie mogę złego słowa powiedzieć – sumiennie robili, co do nich należało. Ale ja poza graniem musiałem się zajmować masą rzeczy, na które nie dość, że wcale się nie pisałem, to jeszcze niekoniecznie się na nich znałem. Regularnie upewniałem się, że spotkamy się na kolejnej próbie i że będziemy pracować nad numerami, a nie zbijać bąki. Byłem służbistą w tym względzie. Lemmy najchętniej cały dzień siedziałby w knajpie, Phil podobnie. Czasem musieliśmy prośbą i groźbą przekonywać Lemmy’ego, by zechciał łaskawie ruszyć tyłek na próbę, bo miał tendencję do zapominania, że to nieodłączna część grania w zespole. Robiłem to przez lata i miałem tego serdecznie dość. Zawsze to ja musiałem stać nad nimi z batem, nigdy oni nade mną. To ja dbałem o produkcję i zajmowałem się stroną biznesową. Lem i Phil tylko pytali: »Jak myślisz, Eddie?«. I to zawsze ja musiałem rozmawiać z ludźmi o tym, co ustaliliśmy. Jak w szkole, gdy trzeba pogadać z nauczycielem i zestrachani uczniowie dzielą się obowiązkami. Dobra, ja zapukam, ale ty

mówisz. To trochę wkurzające, gdy tak samo robią dorośli faceci. I kiedy tylko jeden zawsze musi mówić, nigdy pukać. Myślę, że w którymś momencie Lemmy stwierdził irracjonalnie, że ma tego dość, a przecież ja wcale nie wychodziłem przed szereg! Po prostu kiedy mnie pytali o każdą pierdołę, to w końcu traciłem cierpliwość i mówiłem: »Dobra, jebać to, po prostu pójdę i to załatwię«. Wiedziałem to i owo o nagrywaniu i o tym, jak działa ten biznes. Byłem człowiekiem pracującym, żadnej pracy się nie bałem, bo imałem się w życiu różnych zajęć, próbując sfinansować swój solowy album. Tyrałem na budowie, żeby zarobić na studio. Wiesz, byłem w stu procentach oddany swojej sztuce. Kochałem muzykę i zrobiłbym dla niej wszystko”.

Eddie mówi z serca, a jego oddanie to coś, co zaskarbiło mu szacunek i poparcie fanów. Zresztą nie tylko jemu – bo choć Phil Taylor wyznawał punkową filozofię, wedle której jeśli świat próbuje zrobić z ciebie kurwę, ty zrób ze świata burdel, nie sposób nie zauważyć, że on także całym sercem był oddany zespołowi i muzyce. Podobnie było w przypadku Lemmy’ego, który nie poświęciłby całego życia rock’n’rollowi, gdyby nie kochał go nad życie, nawet jeśli zgrywał beztroskiego lekkoducha przed pozostałymi członkami zespołu – czy to Clarkiem i Taylorem, czy Campbellem i Dee. Nie ulega jednak wątpliwości, że to Eddie najtrudniej znosił aluzje przemysłu muzycznego, jakoby Motörhead stał się parodią samego siebie.

Jak sugerował wcześniej Kevin Riddles z Angel Witch, Eddie hamował się, grając z Motörhead, żeby zachować ciężkość i moc swojej muzyki, swój *raison d’être*.

„W oczywisty sposób formuła muzyczna Motörhead była dosyć ograniczająca – zgodził się z kolegą Clarke. – Nie wiedziałem, jak bardzo, dopóki nie odbyłem pierwszych prób z Fastway. Grałem z Pete’em Wayem i Topperem Headonem i mieliśmy bal jak małpy w hurtowni bananów. Nagle uświadomiłem sobie, że otwiera się przede mną nowy muzyczny świat. To było bardzo fajne doświadczenie. Mimo to czuję, że w Motörhead jest jedna rzecz, która czyniła go wspaniałym. Bo jeśli kilku muzyków zbiera się w próbowni i udaje im się wpasować w jakąś niszę, którą dla siebie wyskubali, to właśnie to czyni zespół jedynym w swoim rodzaju. Ale zawsze towarzyszy temu wielka presja, bo ta nisza zmusza cię do wytężonej pracy, do przecierania szlaków. Jeśli nikt wcześniej nie grał jak ty, nie masz się na kim wzorować i musisz cały czas myśleć nad tym, co

robisz i co chcesz osiągnąć. Już samo to generuje tarcia wewnątrz zespołu. I jak pokazuje historia, czasem te tarcia prowadzą do rozłamu.

Spytałem Eddiego, jak się czuł jako pan kierownik podczas swoich ostatnich dni w Motörhead, zwłaszcza w czasie nagrywania *Iron Fist*. „My wyrabialiśmy w studiu nadgodziny, a tymczasem Lemmy się wałkonił. Lemmy to Lemmy, nigdy nie był nikim innym, jak właśnie sobą. Dla niego granie w zespole ograniczało się w tamtym czasie do samej gry, niczego więcej. Nie raz musiałem holować go na próby, słowo daję. Wiesz, bywa wygodnicki, spodziewa się, że szofer zawiezie go, gdzie tylko zapragnie. Wydawało mu się, że skoro wychodzi na scenę i gra swoje, nie musi robić nic więcej. Jakby pozycja lidera nadawała mu status boga. Wiemy już, że to nie do końca tak. Lemmy nie miał prawka – roześmiał się Clarke, przywołując drażliwy fakt z biografii basisty. – Trzeba go było wozić, bo sam nie mógł prowadzić samochodu. Czasem wydawało mi się, że on specjalnie nie robi tego prawka… Plusem tej sytuacji było to, że mógł być permanentnie nakurwiony i nie musiał się martwić, że go zamkną za jazdę pod wpływem. O tak, im dłużej o tym myślę, tym bardziej jestem pewien, że sprytnie to sobie zaplanował. Dziadzia Lem, tak go czasem nazywaliśmy. Ale żarty na bok: prawda jest taka, że byliśmy zespołem, formacją złożoną z trzech indywidualności. Ten projekt by nie wypalił, gdyby każdy z nas nie był tym, kim był. Właściwie rzekłbym, że to właśnie ta specyficzna kombinacja indywidualności sprawiła, że funkcjonowaliśmy razem tyle czasu. Nic innego, właśnie to. Phil zmarł po długiej chorobie, biedak rozwalił sobie wątrobę. Sporo o nim myślałem. O tym, jak się poznaliśmy, o wszystkim. Kochałem tego małego drania. Zrobiliśmy razem sporo świetnej muzyki. Motörhead to byli po prostu trzej kolesie, których nici losu splotły się ze sobą w interesujący wzór. Gdyby nie było tam mnie albo Phila, to nie byłby Motörhead, tylko coś innego”.

Wróćmy do sesji nagraniowej z Wendy O. Williams.

„No więc zrobiliśmy próby w Nowym Jorku na potrzeby tego singla z wokalistką The Plasmatics – podjął Clarke. – A potem polecieliśmy do Toronto i siedzieliśmy trzy dni w studiu. Całkiem niezłym, nawiasem mówiąc, wszystko nowiutkie, jak spod igły, zajebisty stół firmy Neve. Budynek znajdował się w nowej dzielnicy, więc pamiętam, że miasto zrobiło na mnie dobre wrażenie. Aż miał człowiek ochotę wypić kawę na ulicy – ten typ miasta. Tym gorzej, że już zawsze będzie mi się kojarzyć z tym tragicznym nagraniem. »Ludzie, błagam – zaklinałem ich. – To jest

szajs, nie możemy tego wydać«. A oni w śmiech: »Napiszemy na okładce, że to nagranie nie ma nic wspólnego z Eddiem Clarkiem«. Ja na to: »Ale jak to? Motörhead to też mój zespół. Tu chodzi o naszą wiarygodność, człowieku«. Byłem święcie przekonany, że przez tę płytę Motörhead stanie się pośmiewiskiem. Ale oni już wtedy nie uważali mnie za członka zespołu. Dranie… Tak czy inaczej, zagraliśmy sztukę w Toronto, wskoczyliśmy do busa i pojechaliśmy na koncert do Nowego Jorku".

Phil Taylor potwierdził słowa Clarke'a w wywiadzie z Jonem Sutherlandem udzielonym „Record Review": „To było trochę głupie, bo nawet Will Reid-Dick, który przyleciał do Kanady, żeby wyprodukować ten singiel, wiedział, że to nie ma być żadna wielka produkcja w klimacie Paula McCartneya. Wszystko szło jak po maśle, mieliśmy nagrane podkłady, wszyscy byli grzeczni i mili. Wtedy przyszła Wendy i zaczęła śpiewać. Will Reid-Dick i Eddie zarządzili przerwę i powiedzieli, że muszą coś wszamać, po czym nigdy nie wrócili. Schowali się w studiu telewizyjnym, które było kawał drogi od miejsca, gdzie siedzieliśmy. Po kilku godzinach Lemmy i Rod Swenson, menedżer Wendy, zaczęli się zastanawiać, gdzie oni się podziali. Pokręciwszy się trochę po mieście, znalazłem w końcu Eddiego. Pytam: »Zgubiłeś się? Już dawno powinieneś był wrócić do studia«. On na to: »W dupie to mam, nie chcę sygnować tego szajsu swoim nazwiskiem«. Dosłownie się gotował, postanowiłem więc nie ciągnąć tematu, a na odchodnym usłyszałem jeszcze: »Odejdę z kapeli, jeśli wydacie to gówno. Wendy brzmi jak Myszka Miki na gazie rozweselającym«. Uznałem, że to właściwie całkiem trafna ocena".

Phil przyjął rolę rozjemcy. Jak sam twierdzi – nie po raz pierwszy. „Byłem pośrodku i na scenie, i w życiu. Łagodziłem konflikty między tymi dwoma nerwusami, taka już ze mnie dobra dusza. To ja byłem tym stabilnym elementem zespołu. Eddie nie odzywał się wtedy do Lemmy'ego przez trzy dni, a ja urabiałem go, jak mogłem: »No nie wygłupiaj się, nie odchodź z zespołu, któż, jak nie ty, przyjacielu mój«. Facet był niepoważny, odchodził średnio raz na tydzień przez bite siedem lat. Uważałem, że ten singiel to głupi powód do porzucenia kapeli. Próbowaliśmy się jakoś dogadać, zaproponowaliśmy na przykład, że napiszemy we wkładce: »Eddie Clarke nie ma nic wspólnego z tym albumem i uważa go za gówno«. Ani menedżer Wendy, ani nikt z nas nie miałby nic przeciwko temu. Nie wiedzieliśmy, o co to wielkie halo. Ale Eddie wciąż nie był usatysfakcjonowany. Ten zespół nie miał kierownika, a raczej wszyscy trzej

byliśmy kierownikami. Nasz menedżer zajmował się stroną biznesową, a kwestie sporne rozwiązywaliśmy we własnym gronie, drogą głosowania. Ten z nas, który został przegłosowany, musiał się z tym pogodzić i basta".

Gwoli wyjaśnienia, singiel nie został ukończony w Toronto.

„Nie nie, w Toronto nagraliśmy tylko podkłady – doprecyzował Eddie. – Wendy zabrała się do wokali, a ja poszedłem do monopolowego, kupiłem flachę Jacka Danielsa i uchlałem się w hotelu. Bo już nie mogłem tego zdzierżyć. Nie mogłem objąć rozumem, jak można chcieć wydać taką spierdolinę. Doszedłem z tą piosenką do takiego punktu, że po prostu nie mogłem z nią żyć. Oświadczyłem Lemowi: »Jeśli to wydacie, to niniejszym wypierdalam, bo to gówniana muzyka i ty o tym wiesz. Powiem ci, co powinniśmy zrobić. Mamy tu Willa Reid-Dicka, więc nagrajmy z nim jakiś bluesik, co? Czemu nie mielibyśmy pograć trochę bluesa pod szyldem Motörhead? No wiesz, potupaja w starej, dobrej skali dwunastotaktowej, może z jakimś zakrętasem, tu i ówdzie muśnięcie harmonijki? Moglibyśmy nagrać to w trymiga, a Will zawiózłby taśmy do Londynu, zmiksował i wydał, zanim wrócilibyśmy z Ameryki. Co ty na to?«. Jak się pewnie domyślasz, odparli, że wolą dokończyć tę płytkę z Wendy. Wtedy się poddałem".

Uważni czytelnicy zastanawiają się pewnie, co na trasie robił Will Reid-Dick. „Był inżynierem dźwięku i producentem *Iron Fist* – wyjaśnił Eddie. – Pojechał z nami, bo Phil i Lem nie chcieli, żebym grał na singlu z Wendy, miałem go tylko wyprodukować. Nie wiem czemu. Najwidoczniej już wtedy widzieli mnie poza kapelą. Wydaje mi się, że przestał im odpowiadać mój styl gry. Pewnie dlatego tak łatwo im przyszło pożegnanie ze mną. Zaproponowali, bym wyprodukował płytę, a ja odparłem: »Słuchajcie, jeśli mam ją wyprodukować, to musimy zabrać ze sobą Willa, żeby odwalił inżynierską robotę«".

Phil robił, co mógł, by utrzymać kolegów w narożnikach. Sutherlandowi powiedział, że Lemmy był „skrajnie zdumiony" pretensjami Eddiego o sesję. „Nie mówiłem Lemowi za wiele, bo wciąż chciałem pogodzić się z Eddiem i skłonić go, by przestał wydziwiać. Spytał mnie o niego, a ja powiedziałem, że Eddiemu już przechodzi. A to była nieprawda. Czasem człowiek musi się posunąć do niewinnego kłamstewka w imię wyższego dobra, nawet jeśli to oznacza, że łże kumplowi. Eddie wciąż nie chciał dopuścić do wydania tego materiału. Brzmiał dokładnie jak Vic Maile,

zaczął kwękać, że to on jest producentem i to on decyduje, jak to ma być zagrane”.

Eddie wspominał: „Jechaliśmy autobusem do Nowego Jorku i usłyszałem w radiu Wendy O. Williams. Dokończyli nagranie beze mnie i puścili je w busie. Myślałem, że szału dostanę. Wiedzieli, jak się czuję, a mimo to mnie gnębili. Nawet mieli na sobie koszulki The Plasmatics. Mówię do menedżera: »Stary, jeśli dalej będą tak się zachowywać, odejdę z zespołu, ale przedtem tak najebię jednemu i drugiemu, że ich rodzone babcie nie poznają«. Owszem, powiedziałem to, bo byłem tak wkurwiony, że nie szło zdzierżyć. Naprawdę nie rozumiałem, jak to możliwe, że nie uważali tego materiału za parującą kupę gówna. Mówię do nich: »Człowieku, wyłącz tę piosenkę, bo mnie szlag jasny z nieba trafi«. Prosiłem menedżera, żeby coś z tym zrobił, inaczej wybuchnie wojna. Ale on wcale się nie kwapił. Doug Smith też zachowywał się wtedy jak ostatni dupek. Kapela rozpadała się na jego oczach, a co on zrobił w tej sprawie? Kompletnie, kurwa, nic. Po prostu pozwolił, żeby tym dwóm chujom uszło to na sucho, co wkurwiało mnie jeszcze bardziej. Gdy dojeżdżaliśmy do hotelu w Nowym Jorku, w autobusie panowała taka atmosfera, że dałoby się zawiesić siekierę. Menedżer zwołał zebranie wszystkich, którzy byli z nami w Toronto, czyli Phila, Lemmy’ego i naszej ekipy, łącznie z kierownikiem, a do tego kilku biznesowych, którzy troszczyli się o nas w Toronto. Chłopaki rżną głupa: »O co chodzi? W czym problem?«. Odpowiadam, że ten singiel to kupa gówna, i mówię: »Spytajcie go, on też tak uważa«. Bo rozmawiałem wcześniej z menedżerem i powiedziałem mu, że nagraliśmy szajs, a on przyznał mi rację. Przenoszę wzrok na gościa, z którym gadałem, i powtarzam: »Powiedziałeś, że to jest do niczego, tak?«. Facet schował głowę w piasek. Nikt nie stanął po mojej stronie. Raptem znalazłem się sam przeciwko sześciu facetom, którzy twierdzili, że to ja jestem dupkiem, bo nie lubię tego nagrania. Wiedziałem, że podzielają moje zdanie, po prostu nie chcieli się do tego przyznać przed zespołem”.

Spytany o ciąg dalszy Eddie chętnie opowiadał: „Nawrzucałem im i wyszedłem. Jeden z tych olbrzymich kolesi z ekipy, nasz ochroniarz, zaczął mnie gonić po holu, więc go zglebowałem, żeby móc dojść do windy i stamtąd spierdolić. Trochę się wszystko pokiełbasiło… Całe szczęście, że ekipa nie pozwoliła mu mi przywalić, bo chyba leciałbym tak długo, że w powietrzu umarłbym z głodu… W każdym razie udało mi się ujść z życiem, więc czym prędzej pobiegłem do hotelu technicznych za rogiem,

do Holiday Inn, znaczy, wziąłem taksę. Miałem przy sobie tylko jakieś kanadyjskie pieniądze. Do faceta za ladą wołam: »Daj mi dwadzieścia dolców, i to już«. Chciałem złapać taksówkę i spierdolić w siną dal”.

Po latach mówił: „Śmiesznie się to potoczyło. Następnego dnia mieliśmy grać. Oka nie zmrużyłem przez całą noc, czekając na jakąś wiadomość, ale żadnej nie dostałem. Postawili przy moich drzwiach dwóch technicznych, żebym czasem nie uciekł z pokoju. Gdy patrzę na to z perspektywy lat, nie mogę się nie śmiać, choć wtedy nie było mi do śmiechu. Trzymali mnie jak w więzieniu, łapiesz? Zdałem sobie sprawę, że w tym momencie przekroczyliśmy jakąś granicę, że nie ma już odwrotu. Rano ktoś do mnie zadzwonił i powiedział, że Lemmy zagra ten koncert pod jednym warunkiem: mam zrobić próbę dźwięku pierwszy, sam, bez nich, a potem opuścić budynek, żeby oni mogli zrobić swoje. Uznałem, że jestem, kurwa, w pierdolonym Nowym Jorku, przeleciałem pół świata, żeby tu zagrać, ugiąłem się więc, zrobiłem, jak chcieli, no i byłem gotowy, żeby pójść do garderoby. Ale nie, po próbie ludzie z ochrony wyprowadzili mnie na zewnątrz i odeskortowali z powrotem do hotelu. Więc kiedy wreszcie dotarłem do klubu, żeby zagrać koncert – słuchaj, bo to będzie zabawne – otoczyła mnie ekipa i wprowadziła do środka. Dobrze, że mnie nie skuli. Mieli tam wielką garderobę, ale mnie nie wolno było do niej wejść. Zabrali mnie do mojej własnej – którą urządzili w kotłowni, pomieszczeniu sześć na sześć stóp z jednym krzesłem. Wchodzę i patrzę na stół. Flacha, szkło i szczypta fety… I to tyle. No to siadam na tym krześle i myślę: co jest nie tak z tymi dwoma debilami? Zagraliśmy koncert, ale wyszło śmiesznie, bo chyba nawet z ostatnich rzędów było widać, że się, delikatnie mówiąc, nie poważamy. Iskrzyło między nami, ale w ten zły sposób, a po skończonym występie poszedłem do garderoby z agentem z DMHA Nickiem Carisem, który rzucił do mnie: »Chodź, pogadamy z Philem i Lemmym«. Zgodziłem się, bo jeszcze krążył mi w krwiobiegu koncertowy rausz i chciałem grać kolejne sztuki. Nie chciałem, żeby to się skończyło. Wchodzę do pomieszczenia i moim oczom ukazuje się z dwustu chłopa, w głośnikach dudni The Plasmatics, a cała garderoba, wielka jak stadion, jest pełna dymu. Czekałem przy samych drzwiach, w końcu jakiś typ zaprowadził do mnie Phila i Lemmy’ego. Lemmy zmierzył mnie wzrokiem. »No słucham«. Ja na to: »Chłopaki, wiem, że zrobiło się chujowo, ale ja bym chciał grać dalej, chciałbym dokończyć trasę«. Odpowiedziało mi milczenie. »Słuchajcie – podjąłem – to jakiś absurd. Musimy grać dalej. Nie możemy pozwolić, żeby

głupie kłótnie rozwaliły nam tournée, zgadzacie się ze mną?« A oni na to: »Możemy. Spierdalaj«. I to wszystko. Zatrzasnęli za mną drzwi”.

Nick Caris chce przedstawić swoją wersję wydarzeń. „Lubiłem Motörhead. Ich muzyka tak naprawdę była melodyjna. Grali agresywnie, nie sposób zaprzeczyć, ale melodyjnie. Byli jak trochę bardziej pierwotna wersja Metalliki. W każdym razie, tak, to ja przeprowadziłem Motörhead przez pierwszą trasę, na której byli headlinerem i w czasie której sprzedały się trzy, cztery tysiące miejsc siedzących. Niektórzy promotorzy nie chcieli ich w hotelach, bo słynęli z tego, że rozwalali pokoje w Holiday Innach w Niemczech, czy coś… Tak więc wracam sobie do Nowego Jorku, gdzie mieliśmy już wyprzedane dwa koncerty – a trzeba pamiętać, że był to debiut Motörhead w Wielkim Jabłku, przy czym mówiąc: Motörhead, mam na myśli Motörhead z Eddiem, ten prawdziwy. Ląduję w Newark, dzwonię do biura, a oni mi mówią, żebym się skontaktował z Dougiem Smithem, bo jest jakiś problem. No więc dzwonię, a on spuszcza na mnie bombę: »Musisz zaraz jechać do klubu, Eddie właśnie odszedł z zespołu«. »Jezusie nazarejski, co?!« Nie miałem numeru na backstage klubu, więc mknę czym prędzej do biura Rona Belzera, promotora. Mówię: »Ron, wyprzedaliśmy ich dwa koncerty, dzisiejszy i jutrzejszy. Daj mi z nimi pogadać«. Ron się zgodził. Wbijam do klubu – o jakiejś pogańskiej godzinie to było, chyba 4.00 rano – i gadam z Eddiem. Mówię mu, że wszystko będzie dobrze, że pójdę do Lemmy’ego i wszystko załatwię. I rzeczywiście wydawało mi się, że kontroluję sytuację. Wprowadziłem zdruzgotanego Eddiego z powrotem, a Lemmy dalej swoje: »Nie, wyleciałeś z kapeli«. Pamiętam jak dziś, że Phil tylko siedział w kącie, milcząc. I tyle, ostatnie słowo należało do Lema. To był wielki zespół, zwłaszcza duet Lemmy i Phil, bo to oni tworzyli sekcję rytmiczną. Byli potęgą tak wielką, że prawie nie miało znaczenia, kto obsługuje gitarę. Eddie, ma się rozumieć, był genialnym wiosłowym i nieodłączną częścią oryginalnego składu. Poznałem Lemmy’ego, kiedy grał w Hawkwind. Motörhead był o wiele bardziej bezpośrednim zespołem. Ale wiesz, bez względu na wszystko, kocham Lema. Może nie sprawia takiego wrażenia, ale jest piekielnie inteligentny, tak inteligentny, że to aż absurdalne. Szkoda, że ostatecznie Eddie wyleciał z zespołu. Wiem, że nienawidził *Stand By Your Man*”.

Po ponad trzydziestu latach Phil tak opowiadał o tamtych wydarzeniach: „Wciąż nie wiem, co odwaliło Eddiemu. Wiele razy groził, że odejdzie, i nigdy nie braliśmy go na poważnie. A potem pojechaliśmy do Toronto,

żeby zrobić płytkę z Wendy O. Williams… I kurczę, przecież wiedział, jak ona śpiewa, bo słuchaliśmy The Plasmatics jeszcze w Bronze. Zgodził się wyprodukować płytę i na niej zagrać. Cholera wie, czemu tak zareagował, kiedy już weszliśmy do studia i Wendy stanęła przed mikrofonem. Odjebało mu i tyle, nie wiem, jak to inaczej wytłumaczyć. Zupełnie jakby do studia wszedł z nami jakiś inny facet, który w życiu nie słyszał Wendy. »Co to ma, kurwa, być?! – pieklił się. – To jakieś gówno! Nie chcę mieć z tym nic wspólnego! To jest kpina z Motörhead! Ona śpiewa jak Myszka Miki!« Próbowałem z nim rozmawiać: »Eddie, co ty pierdolisz? Wiedziałeś przecież, że planujemy ten singiel. Przecież nie nagrywamy go, żeby świat padł przed nim na kolana, a nas okrzyknął nowymi Hendrixami. Robimy to dla jaj, łapiesz? To znaczy, nie żeby wystawić się na pośmiewisko, ale żeby pożartować, no i może zarobić parę groszy. Tylko tyle. Nie chcemy nagrać płyty, którą ludzie będą rozbierać na części pierwsze i analizować, jakbyśmy byli najlepszą kapelą na świecie i najlepszymi producentami. Tu chodzi o zabawę. Tak że weź baw się z nami, zamiast marudzić, co?« Ale on nie chciał o tym słyszeć. I opuścił zespół. Spojrzeliśmy z Lemmym po sobie i stwierdziliśmy: »Jeśli tego chce, droga wolna. Tylko niech nie wraca i nie pierdoli, że tylko tak mu się powiedziało i wcale nie mówił poważnie«. Bo gdyby to zrobił, to byłaby stara śpiewka, której nasłuchaliśmy się już do porzygu. Ale nie zrobił tego. Nie wrócił i nie powiedział, że chce zapomnieć o sprawie. Więc zostawiliśmy to tak, jak było, i przyjęliśmy do zespołu Roba”.

Eddie po dziś dzień nie wie, jak daleko zaszły rozmowy dotyczące przyjęcia na wiosło Briana Robertsona. Zgodnie z wersją Phila, który udzielił wywiadu Jonowi Sutherlandowi pod koniec roku 1982, „gdy Eddie odszedł, wiadomo było, że zastąpi go Brian Robertson. Od razu stanął mi przed oczami. Był wtedy zajęty, ale nie związany na stałe z żadnym zespołem. Chyba pracował nad albumem solowym, łącząc ze sobą przeróżne dziwne dźwięki i style. Zrobił już ścieżki rytmiczne syntezatorów, nagrał prawdziwe bębny i inne instrumenty, jak również bębny elektroniczne i pozostałe cuda. Ale wiedzieliśmy, że nie jest uwiązany na stałe, więc Lemmy zadzwonił do niego i spytał: »Hej, Robbo, nie chciałbyś zagrać trasy z Motörhead?«. Odpowiedział natychmiast: »A co mi tam, czemu nie«. Gdy tylko załatwił sobie wizę, spotkaliśmy się z nim na lotnisku. Znaliśmy się z nim od kilku lat, ale nigdy nie graliśmy razem muzyki. Robbo, Lemmy, ja i jeszcze kilku facetów tworzyliśmy

nieformalną drużynę alkoholową, więc zdążyliśmy dość dobrze go poznać. Spotykaliśmy się w tych samych pubach i kończyliśmy w tych samych rynsztokach. Wiedzieliśmy, że cieszymy się złą reputacją. Pomyśleliśmy, że jeśli jest gdzieś jakiś drań, co ma tak nasrane we łbie jak my, to musi to być Robbo. Naszym głównym celem było przetrwać, po prostu nie umrzeć. Robbo miał mały szpitalny epizod, zanim do nas dołączył. Pił butelkę koniaku Rémy Martin dziennie, a jego wątroba była dziurawa jak durszlak. Nie grał tras od czterech lat, a potem dołączył do Motörhead. Prawdziwy skok na naprawdę głęboką wodę!

Phil postanowił wrócić do kwestii rozstania z Eddiem. „To jeden z powodów, dla których jestem na niego wkurzony: odejść z zespołu to jedno, ale odejść w samym środku trasy po Stanach, to zupełnie co innego. Eddie przyznał się, że myślał o pożegnaniu się z nami jeszcze w Londynie. Powiedziałem mu wtedy: »Dzięki, kurwa, bardzo, ty gnoju jeden. Miło, że nam mówisz«. Wcześniej rozwiązywaliśmy konflikty w prosty sposób: fanga w nos, przeprosiny i wszystko wracało do normy. Ja wolałbym się rozstać w przyjaźni, ale byliśmy na niego cholernie wkurzeni. Jak mieliśmy nie być, skoro wypiął się na nas w takiej chwili? O nie, panie kolego. Gdybyśmy przerwali trasę, może nigdy by nas już nie zaprosili do Stanów. Zamiast tego graliśmy dalej, we dwóch, skracając set do pół godziny, czasem spędzając na scenie mniej czasu od supportów. Publika była zajebista, liczyliśmy więc na jej wyrozumiałość. Kiedy wróciliśmy do Anglii, zrobiliśmy sobie trzy dni przerwy, a potem wróciliśmy do sali prób”.

Lemmy, który również uczestniczył w tej rozmowie, z optymizmem patrzył w przyszłość. „Kiedy zaczęliśmy grać z Robbem, uświadomiliśmy sobie, jak bardzo zjadaliśmy własny ogon i do jakiego stopnia nie mieliśmy pojęcia, co się właściwie dzieje z tym zespołem. Tymczasem Motörhead z Robbem to wciąż był Motörhead. Robbo z mozołem oswajał się z naszym brzmieniem, bo właściwie graliśmy bez basu, tylko z dwiema gitarami rytmicznymi. W sumie był przyzwyczajony do grania we czwórkę – z innym gitarzystą i basistą z prawdziwego zdarzenia – ale radził sobie świetnie i chyba mu się u nas podobało”.

Oto kolejna opowieść Phila o legendarnej głośności Motörhead, za którą stało sto siedemnaście tysięcy watów. „Nie słyszałem, by ktoś grał głośniej. Jakiś facet aż zadzwonił do organizatorów, bo nie słyszał swojego telewizora. Mieszkał sześć mil od miejsca koncertu, takiego pod gołym

niebem. A myśmy nawet jeszcze nie grali sztuki, tylko robiliśmy próbę dźwięku! Ale nie czuję się winny, bo nasz koncert z pewnością jest ciekawszy od bzdur, które nadają w telewizji”.

Mógłbym przysiąc, że kiedy pierwszy raz słyszałem te historię, to były cztery mile, a nie sześć… Nie sposób jednak zaprzeczyć, że Motörhead wywierał wrażenie na postronnych.

Jak łatwo dostrzec, z czterech mil zrobiło się nagle sześć. Wpływ Motörhead na słuchaczy trafnie opisał Jon Sutherland: „Tłumaczyć laikom, co to jest Motörhead, to jak tłumaczyć nosowi, co to jest pięść. Słuchanie tego zespołu wymaga od człowieka pewnej dozy dzikości. Audytorium Motörhead musi być przygotowane na ogłuszającą ścianę dźwięku, która, co zrozumiałe, dla wielu będzie odstręczająca. Ale masa ludzi właśnie tego szuka w muzyce. Najczęstszą reakcją jest albo fascynacja, albo oszołomienie. Ta formacja wywołuje skrajne emocje i nie może być inaczej. Motörhead to synonim słowa »potęga«, tym większa szkoda, że ta kapela nie cieszy się popularnością w Stanach. Ci, którzy mieli okazję zobaczyć ich na żywo, rozumieją, jak to się stało, że zdominowali całą angielską scenę metalową. Motörhead przyciąga największą publikę i sprzedaje w czasie koncertów najwięcej merchu, włącznie z przypinkami, koszulkami, naszywkami i innymi rekwizytami. Są headlinerami wielkich festiwali, na których grają tak szybko, głośno i intensywnie, że inne kapele wstydzą się wchodzić po nich na scenę”.

Wróćmy do meritum – wydarzenia, które zaowocowały odejściem Clarke’a z zespołu, toczyły się coraz szybciej od przyjazdu grupy do Nowego Jorku. Finałem tego pasma nieszczęść był ostatni koncert Motörhead z Eddiem, który odbył się 14 maja 1982 roku. Gdy singiel został ukończony i wydany, Clarke’a nie było już w zespole.

„Położyliśmy podkład w Toronto, potem chyba Lemmy ukończył nagranie sam. Wiem, że w tym momencie Brian Robertson był już na pokładzie samolotu czy nawet już wylądował. Phil coś kręcił, i to grubo, a ja nie miałem o tym zielonego pojęcia. Gdy się dowiedziałem, że już skołowali sobie zastępstwo, miałem złamane serce, człowieku. Musiałem wrócić… a potem wyjść. Uważałem to za absurd. Ni w ząb nie rozumiałem, co się odpierdala. Myślałem, że my umrzemy razem jako zespół, jako jedna całość. Oczywiście, odstawiłem swój zwyczajowy teatrzyk pod tytułem »odchodzę!«, ale tak naprawdę nie miałem zamiaru nigdzie iść. A oni kazali mi spierdalać. Wszystko przez tamtą laskę. Myślę, że Phil uczepił się

płaszcza Lemmy’ego, bo uważał go za lidera, nie myśląc o tym, że ja zostanę wtedy na lodzie. Nigdy nie sądziłem, że pewnego dnia mogę nie grać w Motörhead. Nie umiałem sobie tego wyobrazić. Po tym, co Phil odpierdalał, już prędzej bym uwierzył, że to on kiedyś wyleci. Ale i tak nawet przez myśl by nam nie przeszło, żeby kiedykolwiek odejść. Ech, szkoda gadać, to już przeszłość”.

„Oto powód, dla którego opuścił zespół – stwierdził Lemmy, wskazując koszulkę zespołu Wendy O. Williams, którą nosił na zdjęciu z autobusu, zrobionym w czasie amerykańskiej trasy. – Dobrze to pamiętam. Uśmialiśmy się. On się wściekał, ale był w tym taki śmieszny, że gęby same nam się rozciągały do śmiechu. Jeśli nie masz poczucia humoru, od razu możesz zamknąć drzwi od zewnątrz”.

Rozdział 10
Pobojowisko: „Niech Bóg błogosławi tego gnojka”

„Nie jestem mściwy – oświadczył Eddie, który niebawem miał odnieść w Stanach niemały sukces z zespołem Fastway. – Musiałem się jakoś pozbierać do kupy, a pomógł mi w tym Pete Way. Świetnie się bawiliśmy, zakładając Fastway. To pomogło mi zapomnieć o smutkach. Kiedy mój nowy księgowy zadzwonił do mnie z pytaniem, co ma zrobić z honorarium za ostatnie występy z Motörhead, odpowiedziałem, że radzę sobie całkiem nieźle, więc nie chcę sprawiać chłopakom trudności. W końcu spędziliśmy ze sobą wiele dobrych lat. Tylko że najpierw wróciłem do Anglii jako gołodupiec. Cały mój sprzęt, wszystkie gitary wciąż jeździły z Motörhead po Stanach. Pamiętam, jak włóczyłem się po ulicach z niedopitą wódką w kieszeni, a w głowie dzwoniło mi tylko: zostałeś wyrzucony z zespołu. To nie były łatwe chwile… Całe szczęście byłem młody i zdolny. Byłem też tak jakby alkoholikiem, co również pomogło, bo możesz upijać się co noc, aż zapomnisz, dlaczego pijesz. Jednego wieczoru, gdy jak zwykle piłem do lustra, wyrwał mnie z otępienia telefon. Podnoszę słuchawkę i słyszę: »Pete Way odszedł z UFO, nie chciałbyś się z nim spotkać?«. Musiałem coś ze sobą zrobić, więc się zgodziłem. Jak się okazało, Pete był w podobnej sytuacji co ja, to znaczy został jakby usunięty z zespołu przez swoje zachowanie. No i obaj lubiliśmy sobie wypić. Tak więc spotkałem się z Pete’em, walnęliśmy banię, a potem poszedłem się spotkać z jednym znajomym, który miał salę prób, i wynająłem ją na kredyt, bo nie mieliśmy grosza przy duszy. Całe szczęście, że się zgodził. Spotkaliśmy się z Topperem Headonem z The Clash, który akurat był w okolicy. Zgodził się pograć na perkusji. Następnego dnia wbijamy na próbownię, Topper siada do garów, Pete bierze bas w rękę, ja chwytam za gitarę – i jest zajebiście. Pierwszy raz od siedmiu lat grałem z normalnym basistą”.

Optymizm Eddiego był tym większy, że schyłek Motörhead był przecież istną drogą przez mękę. „Pete jest niebywale zdolnym basistą. Zagrałem kilka solówek na jego riffach i brzmiały, kurwa, jak złoto. W Motörhead tego mi właśnie brakowało: normalnej linii basu, na której mógłbym położyć solówkę. Zawsze tyrałem nad tym swoim brzmieniem, dostosowywałem się, kombinowałem, a dopiero grając z Pete’em,

zrozumiałem, że ja po prostu nie miałem linii basu z prawdziwego zdarzenia, w którą moje własne brzmienie mogłoby wniknąć. Od tego momentu wszystko było fantastycznie. Topper był genialnym pałkerem, ale że miał swoje demony, to musiał odejść. Powiedział mi, że to nie miejsce dla niego i że musi pójść swoją drogą. Jeden z fanów Pete'a zdradził nam, że gdzieś pod Londynem mieszka ten facet, Jerry Shirley, malarz i dekorator. Umówiliśmy się z nim w pubie; przyszedł ujebany farbą od stóp do głów. Jerry, artystyczna dusza, był jednym z najlepszych rockowych perkusistów naszych czasów. Stanął przed nami, kolorowy jak tęcza, a my gapiliśmy się na niego wyszczerzeni jak rekiny. Lubił alko, co w niczym nam nie przeszkadzało, wręcz przeciwnie. Pogadaliśmy, popiliśmy, pośmialiśmy się i zgodził się dołączyć do zespołu. Zaczęliśmy grać i było super".

Spytałem Eddiego, czy alkohol przypadkiem nie psuł relacji między członkami jego zespołów. „Lubiliśmy dragi, ale naszym głównym narkotykiem był alko – przyznał. – Czasem pewnie nieco komplikowało sprawy, ale zasadniczo bardzo pomagał. Jestem pewien, że moje odwały po pijaku wkurzyły kilka osób. Myślę, że to nieuniknione, choć sam alkohol nie jest zły. Imprezowy styl życia bardzo nam służył, choć oczywiście moja perspektywa może być skrzywiona. Kilka moich najlepszych wspomnień jest nierozerwalnie związanych w Motörhead, mimo że granie w tym zespole nie należało do łatwych. Sukces udało nam się osiągnąć dzięki determinacji, nikt nie podał go nam na złotej tacy. Czas spędzony w Motörhead był dla mnie bardzo intensywny, więc wyobraź sobie, w jakim byłem szoku, kiedy nagle zostałem zmuszony do normalnego życia. Z drugiej strony mogłem odetchnąć pełną piersią, zaczerpnąć świeżego powietrza. Tym świeżym powietrzem okazał się dla mnie Fastway. Wreszcie zacząłem grać, jak zawsze wiedziałem, że umiem. Fastway, ma się rozumieć, nie ustrzegł się własnych problemów: Pete odszedł, Jerry odszedł, a potem ja się rozpiłem i straciłem nad wszystkim kontrolę. Dobrze wspominam ten czas, ale z Fastway wiąże się też sporo nieprzyjemnych wspomnień".

Jak wszyscy wiemy, od nowej grupy Eddiego szybko odwróciło się szczęście, a on sam zszedł do rockowego podziemia, gdzie już pozostał. Zanim jednak to nastąpiło, jego formacja nagrała album *Fastway* (1983), na którym znalazły się hity *Easy Livin'* i *Say What You Will* i który prawie

zdobył złoto w Stanach. Niedługo później światło dzienne ujrzał wydany przez CBS krążek *All Fired Up* (1984).

Stosunki Eddiego z Philem i Lemmym się ociepliły, choć o jego powrocie w szeregi zespołu nie mogło już być mowy.

„To prawda. Lemmy zakopał topór wojenny już w 1982 roku, gdy ja i Pete graliśmy gościnnie z Twisted Sister na Reading Festival. Pojawił się znikąd, gdy weszliśmy na scenę. Przybiliśmy piątkę i odtąd było już w porządku. Z Philem było inaczej, w końcu to on było prowodyrem całej akcji, która zakończyła się wyrzuceniem mnie z zespołu. Zauważ, że mówię o zwolnieniu, wykopaniu, usunięciu, a nie o odejściu, bo to nie był mój wybór, żeby rozstać się z Motörhead. Wszyscy mówią, że odszedłem – nic podobnego! To zabawne, że wciąż czuję rozdrażnienie, gdy o tym pomyślę. Pewnych ran nawet czas nie jest w stanie zaleczyć. Zawsze myślałem, że umrę na scenie razem z Motörhead, a tu taki chuj…”

Wokalista Twisted Sister Dee Snider pamięta to dziwne pogodzenie Lemmy’ego z Eddiem, ale o wiele wyraźniej zapisał się w jego pamięci moment, gdy Lemmy bronił Twisted Sister przed wrogim angielskim tłumem. Choć zawsze twierdził, że jest skupiony na Motörhead i tylko na Motörhead, wielokrotnie wspierał śmiałków (częściej panie niż panów, ale nie bądźmy drobiazgowi), którzy odważyli się zmierzyć z przemysłem muzycznym, demoralizującym jak żaden inny.

„Lemmy spłynął na scenę w snopie światła, furkocząc skrzydłami, niczym nasz osobisty anioł stróż – relacjonuje Dee, jedna spośród licznych gwiazd rocka, która przez dekady nie wahała się wyśpiewywać peanów na cześć zgryźliwego czempiona w czarnych rurkach. – Oglądał występ Twisted Sister i okazał nam życzliwość, wyświadczając osobistą przysługę Pete’owi Wayowi, który był producentem naszej płyty *Under the Blade*. Nagrywaliśmy ją w Anglii. Pete powiedział: »Ej, zaopiekuj się nimi, Dee jest w porządku«. A Lemmy, który jest supergościem, obiecał, że to zrobi. Zagraliśmy w kwietniu 1982 roku na Wrexham Football Ground. Ten występ okazał się kamieniem milowym, ale przed koncertem trzęśliśmy portkami. To był nasz pierwszy duży gig w Anglii, nigdy nie graliśmy w biały dzień, poza tym supportowaliśmy Motörhead. Lepiej byśmy się czuli, gdyby było już ciemno, ale niemiłosierne słońce ani myślało schować się za horyzontem. Wychodzimy więc na scenę, wszyscy z makijażem, i mamy dać koncert przed publiką czekającą na Motörhead. Spojrzałem na widownię: chłopaki byli wystrojeni bardziej niż niektóre dziewczyny. No

ale z fanami Motörhead tak już jest, że prędzej umówiłbyś się z którymś z facetów, niż z laskami, które przychodzą na ich koncerty… Stanęliśmy więc przed tymi ludźmi, nie mając wydanej w Anglii ani jednej płyty, i spotkaliśmy się z brakiem akceptacji. To był rok 1982, a więc hair metal jeszcze nie istniał, glam odszedł do lamusa, glitter też dawno już był martwy. Na przykład Anvil regularnie obrzucano puszkami. Nazywali ich »Canvil«, ponieważ gdy wychodzili na scenę, leciały w ich stronę puszki i butelki. Lips nosił siateczkowe rękawki, a skoro nosił, to był pedałem, a skoro pedał, to niech spierdala… W Girl też rzucali czym popadło, bo Phil Collen i Phil Lewis nosili makijaż. Wychodziliśmy umalowani do widzów, którzy wciąż żywili nienawiść do brokatowego rocka. A co zrobił Lemmy? Stanął na scenie obok nas i sam jeden powstrzymał ostrzał. Przedstawił nas i powiedział coś w stylu: »Przyjechali moi kumple ze Stanów! Macie ich posłuchać!«. Ludzie przywitali nas oklaskami, a gdy przez minutę posłuchali, co gramy, zaczęli mówić: »O kurwa! Ci kolesie to wcale nie cioty! Są jak futbolowi napastnicy, którzy dla niepoznaki nałożyli makijaż!«. Żałuj, że nie widziałeś ich min! Wszystkie wyrażały jedno: te pipy to kumple Lemmy’ego? Przekonali się do nas, gdy tylko zaczęliśmy grać, a ja na tym koncercie strzelałem prawdziwym ogniem z dupska! To jedno z moich najbardziej pamiętnych zwycięstw. Pamiętam, że dobre dziesięć minut po zejściu ze sceny tłum skandował na futbolową modłę: »Twisted-bum-bum-Sister! Twisted-bum-bum-Sister!« Byłem tym kompletnie rozjebany! Wtedy przyszedł do nas Lemmy i powiedział: »Ja zapowiedziałem was, teraz ty zapowiedz mnie«, co rozjebało mnie jeszcze bardziej! Wróciłem na scenę i powiedziałem coś w stylu: »Przed wami Motörhead!«. Publika dostała pierdolca. To był dla nas wielki przełom. Będę uwielbiał Lemmy’ego do końca świata i jeden dzień dłużej. Gdyby się za nami nie wstawił, wszystko potoczyłoby się zupełnie inaczej, a w gazecie przeczytalibyśmy: »Twisted Sister wrócili do domu z podkulonymi ogonami«. Anglia okazała się pierwszym krajem, w którym spotkaliśmy się z niezrozumieniem, ale wierz mi, że tamten dzień wspominam bardzo ciepło. No bo która gwiazda wychodzi na scenę trzy kapele za wcześnie i definitywnie niszczy swoje wejście tego wieczoru, broniąc przed rozsierdzonym tłumem zespołu złożonego z wymalowanych kolesi? Ja nie wiem, czy miałbym na tyle duże jaja”.

Pytam Snidera, jaką rolę odegrał jego zespół w stopieniu lodów między Lemmym i Eddiem. „Lemmy zakochał się w naszej kapeli. Zaczął

pokazywać się w Marquee, zapowiadać nas, nawet z nami grać. Ale gdy pojechaliśmy na Reading Festival, i tak obrzucili nas butelkami. Znowu! Wtedy też wyszedł do nas i powiedział: »Dajcie spokój, to kumple«. Potem podszedł do Eddiego, który grał wtedy z nami, i się pogodzili. Rozstali się w bardzo złej atmosferze, a tego dnia Lemmy pojawił się na jednej scenie z Twisted Sister, Fast Eddiem i Petem Wayem, a ja mam to na zdjęciu!”.

„Tak, pamiętam, to było latem tego samego roku – potwierdził Eddie. – Pracowaliśmy nad płytą Twisted Sister. Peter ją produkował, ja grałem w jednym numerze. Lemmy pojawił się znikąd i dorzucił swoje trzy grosze. To było całkiem zabawne. W jakimś sensie zakopaliśmy topór wojenny. To, co zrobił, było bardzo miłe, bo zmusiło nas do pogodzenia się, choć właściwie nie miałem już wtedy do niego pretensji. Phil dłużej chował urazę. To był smutny koniec wielkiego zespołu, o którym myślałem, że przetrwa wszystko. Ja nie miałem do niego żadnych wątów, to on miał ze mną problem, ale jaki? Tego do dziś nie mogę rozpracować.

Próbowałem wydusić z Eddiego coś więcej o jego relacji z Twisted Sister. „Lemmy był tak naprawdę cholernie serdecznym typem. Zawsze miał dla każdego dobre słowo i nie było człowieka, z którym rozmowa byłaby poniżej jego godności. Wszyscy byliśmy tacy, ale to Lemmy miał te swoje mądrości, którymi czasem sypał. Był w tym biznesie od wielu, wielu lat. Myślę, że bez Lemmy’ego ten zespół nie poradziłby sobie tak dobrze. Gdy na samym początku działalności dostaliśmy kilka niepochlebnych recenzji, Lemmy pocieszał mnie: »Stary, wierz mi, dostaniesz ich jeszcze mnóstwo«. Pamiętam też, że mówił rzeczy, które bardzo nam pomagały, podnosiły na duchu, utwierdzały nas w naszych przekonaniach. Myślę, że to dlatego, że swego czasu sam potrzebował je od kogoś usłyszeć, a nikogo takiego nie było. Miał w sobie coś ze starego mędrca. Wielu darzyło go szacunkiem, nawet podziwem, a już zwłaszcza Dee i chłopaki z Twisted Sister. Facet był ikoną, bez dwóch zdań”.

„Sam bym tego lepiej nie ujął – zgadza się Dee. – Wtedy musieliśmy liczyć się z tym, że na każdym kolejnym koncercie, czy to w Wrexham, czy na Reading, publiczność spróbuje zatłuc nas butelkami. Nie doszło do tego, bo Lemmy użył swojej charyzmy. Wpłynął na ludzi, którzy go podziwiali, bo był wielki, bo Motörhead był wielki. Kiedy więc Lem mówił do ciebie: »Hej, posłuchaj ich!«, to słuchałeś i koniec. Takim cieszył się poważaniem. Kolejny przykład: wzięliśmy kiedyś udział w programie telewizyjnym The Tube. Na początku byliśmy bardzo spięci, więc wyobraź sobie naszą

radość, gdy w studiu nagle pojawił się Lemmy. I to nie sam, bo z Robbem. Wykonali razem z nami kawałek *It's Only Rock'n'Roll*. To właśnie wtedy starłem z twarzy makijaż na scenie. Ten występ przebił wszystko. To było legendarne. Następnego dnia wytwórnie waliły do nas drzwiami i oknami, podpisaliśmy papiery z Atlantic. Lemmy był naszą dobrą wróżką".

Poprosiłem Dee, by podsumował, jak wiele znaczył w tamtych latach Motörhead w świecie rocka, a on zamyślił się głęboko. „Motörhead… człowieku, ja się muszę zastanowić, jak to ubrać w słowa. Oni, podobnie jak AC/DC, zdekonstruowali heavy metal i wstrzyknęli mu siły witalne, zmienili w zupełnie nowy żywioł. Lemmy powie ci pewnie, że czuli się bardziej punkami niż metalowcami i AC/DC też nie postrzegali się nigdy jako metalowy band. Zostali zaakceptowani przez metalowców, ale to wcale nie musiał być ich cel. W naszych czasach żaden genialny pomysł i żadna gruntowna, brzemienna w skutki przemiana nie dokonała się z rozmysłem. Alice Cooper próbował być psychodeliczny jak Doorsi i gówno mu z tego wyszło! Ale wymyślił shock rock. Z kolei Bowie chciał być jak Beatlesi, aż tu nagle został brokatowym królem. Myślisz, że Nirvana próbowała zostać pierwszym zespołem grunge'owym? Oni próbowali tylko grać takiego rocka, jaki im się podobał, dodając do niego te garażowe elementy. Tak właśnie dochodzi się do wielkich odkryć, tą drogą ludzie wpadają na pomysły, które zmieniają świat. Myślę, że to właśnie to wniósł do tej muzyki Motörhead. Uprościli muzykę rockową, odarli ją z naddatków, aż stanęła przed nimi w swojej pierwotnej, surowej formie, tej najbardziej prymitywnej. A to zainspirowało zespoły takie jak Metallica".

W chórze nowojorskich legend metalu śpiewającym peany na cześć Motörhead znaleźli się też Charlie Benante i Frank Bello z formacji Anthrax.

„Motörhead wpłynął na nas w bardzo specyficzny sposób – opowiada Benante. – Nie wyglądali jak wypacykowane rockowe gwiazdki, byli raczej… Patrząc na nich zastanawiałeś się, czy ci goście w ogóle sypiają, czy kiedykolwiek brali kąpiel… Wyglądali jak jakiś gang i roztaczali atmosferę krystalicznej zajebistości. Fajne w nich było to, że robili muzykę, w której zasłuchiwali się też hardcorowcy i punki. Byli jedną z pierwszych prawdziwych kapel crossoverowych. Patrząc pod kątem perkusji, nasuwa mi się myśl, że technika gry Phila, choćby w piosence *Overkill*, była wybitnie punkowa. Tak jakby punkowiec grał metal".

Frank Bello dorzuca: „Nie ma takiego wykonawcy rockowego, który by się nie inspirował tą kapelą. Określiłbym ich muzykę jako rock imprezowy. Zapuszczam ich płyty, gdy chcę się dobrze poczuć. Lemmy zawsze mówi: »Gramy rock'n'rolla!«. Podoba mi się to jak cholera. Milion razy jechaliśmy z nimi w trasę i wielokrotnie czułem w ich muzyce te rockandrollowe wibracje, a jednak podają tę potrawę w metalowym sosie. Poznałem Phila – świeć, Panie, nad jego duszą – kilka lat temu i wydał mi się przemiły. Kumpluję się z nowym Motörhead, ale to nie jest ten band, którego słuchałem za szczeniaka. Ten zespół dostarczał słuchaczom ciężkości. Genialne gitarowe partie Fast Eddiego, podwójna stopa Phila, bas i wokale Lemmy'ego – to był właśnie Motörhead, człowieku. Wspaniała trzyosobowa kapela grająca najcięższe gówno na świecie. Coś ci opowiem. Zacznijmy od tego, że kochałem ton, który wydobywał ze swojej gitary Lemmy, kochałem jego styl gry, po prostu wszystko. No więc na którejś trasie, ja, Mały Wielki Fan, zacząłem bacznie przyglądać się monitorom podczas próby dźwięku. Lemmy to zauważył. Robił próbę basu, grał piosenkę, nagle przerwał i woła do mnie: »Hej, chodź no tutaj«. Podchodzę i mówię: »Cześć, Lemmy, jak się masz?«. A on do mnie: »Masz, przymierz«. I wręcza mi swój bas. Kumasz to?! Daje mi swoją główną gitarę i mówi: »Graj«. Stanęła mi przed oczami pierwsza scena *Powrotu do przyszłości*, gdy Michael J. Fox gra na gitarze i zostaje zdmuchnięty przez głośnik. Tak się czułem przed ścianą głośników Lemmy'ego. Nie wyobrażasz sobie, jak potwornie głośno miał ustawiony ten bas – ale »potwornie« w tym fajnym sensie. Dziękuję losowi, że zainteresowałem się akurat basem, bo inaczej nie przeżyłbym tej cudownej chwili. Nieważne, że jak te głośniki pierdolnęły, to prawie straciłem słuch. Sam fakt, że Lemmy dał mi taką możliwość… Nigdy tego nie zapomnę, to było coś absolutnie wyjątkowego. Wyhaczył mnie przy tych monitorach, zawołał, dał pograć. A potem – i to jest prawdziwa wisienka na torcie – powiedział: »Masz, tą gram, a tę drugą wyrzucam«. I dał mi kostkę, tę, którą grał, bo to dwie różne kostki. Dał mi tę, która bardziej mu leży. I dodał: »Tą zwykle gram, zachowaj ją sobie«. Już zawsze będę Małym Wielkim Fanem, zawsze".

Gdy Eddie powoli stawał na nogi z Fastway, Phil Taylor i Lemmy zabierali się do nagrywania kolejnej płyty Motörhead, *Another Perfect Day* (na której grał nowy gitarzysta Brian Robertson, były wiosłowy Thin Lizzy), a także szykowali kompilację starych i nowych utworów zatytułowaną *No Remorse*. Niedługo później Phil tymczasowo opuścił

zespół, nie uświadczymy więc jego partii na wydanym w 1986 roku *Orgasmatronie*, wrócił jednak zaraz potem, by zagrać na płytach *Rock'n'Roll* (1987) oraz *1916* (1991). Odszedł na dobre, zanim kapela zaczęła nagrywać gówniany album *March ör Die* (1992).

Pierwsza podjęta przez Lemmy'ego próba zastąpienia kimś „Fast" Eddiego Clarke'a spaliła na panewce. Ludzie docenili *Another Perfect Day*, ale po części ze względu na to, że kochali Eddiego, Robertsonowi dostało się po dupie dla zasady.

Zdaniem Phila nawet sam Lemmy długo nie mógł się oswoić z nowym wiosłowym. „Dla mnie ten układ działał, ale Lemmy… Widzisz, Lemmy miał głupie podejście, bo nie mógł ogarnąć, że Rob jest Szkotem. [Tutaj Phil przechodzi na szkocki akcent – przyp. aut.]. »Jak Lemmy mnie mówi, że mam czegoś nie robić, to tego, kurwa, nie będę robić«. To było po prostu bzdurne z jego strony. Nie miał problemu z grą Briana, jego muzyka mówi sama za siebie. Chodziło o wygląd. Do zespołu dołączył latem, a przyjęty został w Ameryce, gdzie było bardzo gorąco, więc nosił szorty, jak wszyscy. Rzecz w tym, że na scenę też wchodził w szortach. On po prostu miał to w dupie. Ten typ tak ma, nie przejmował się wyglądem i już. Radziłem mu, żeby włożył jakieś normalne portki, ale zawsze mnie zbywał. Zwykle cierpliwy Lemmy stracił cierpliwość: »Kurwać, Rob, wyglądasz jak jakiś ciućmok!«. Robbo się wkurwił, a potem było jeszcze gorzej, bo zaczął nosić opaski na głowie, a to rozsierdziło Lemmy'ego nie na żarty. Z punktu widzenia Roba, z którym poniekąd się zgadzam, nie miało znaczenia, jak wygląda. Przecież ważna była muzyka, a nie jebane szorty. Z drugiej strony czemu nie mógł po prostu założyć tych spodni, skoro miałby w ten sposób przekonać do siebie fanów? Możesz nazwać ich płytkimi, ale jeśli patrzą na kolesia w szortach grającego z Motörhead, to nie ma siły, najpierw zwrócą uwagę na szorty, a dopiero potem na człowieka i muzykę. To głupie, ale tak jest. W mojej opinii ten lineup się sprawdzał i już – nie daje sobie przerwać Phil. – Byłem zdania, że *Another Perfect Day* to najlepsza płyta w naszej dyskografii. Lemmy też tak uważa. Tylko nie mógł się uporać z tym pokręconym image'em Robba. Kładłem mu do głowy: »Lem, rozmawiaj z nim jak z człowiekiem, nie atakuj go, bo tylko zaognisz sytuację«. Lemmy warczał i prychał. Koniec końców stało się jasne, że Robbo nie zagrzeje u nas miejsca. Albo szorty, albo my. Wybrał szorty. Pomijając konflikty o garderobę, wszystko układało się znakomicie. Thin Lizzy od zawsze był jednym z moich ulubionych

zespołów, granie z Robbem było super. Prawie całą płytę zrobiliśmy we dwóch, bo Lemmy rzadko pokazywał się na próbach. Jak już się pokazał, to tylko po to, by nagrać bas. Aranże były już ukończone i myślę, że słychać to na płycie. Nie ma na niej za wiele Lemmy'ego, jeśli nie liczyć tekstów. Mówiłem to już wcześniej, ale powtórzę raz jeszcze: Lemmy jest jednym z najlepszych tekściarzy w tym gatunku. Nigdy nie stracił smykałki do pisania, nawet w tych kiepskich czasach, takich jaki okres powstawania *Another Perfect Day*. Żałuję, że nie pograliśmy dłużej z Brianem Robertsonem… Z czasem stalibyśmy się naprawdę zajebistym zespołem".

„Z tego co pamiętam, podobała mi się gra w Motörhead – śmieje się Robbo. – To było czyste szaleństwo. Na przykład jeździliśmy w trasy busem, czego nigdy wcześniej nie robiłem. Potem koncert, ze sceny prościutko z powrotem do busa i w długą, na następny gig, i tak w kółko. Spożyłem wtedy nieprzyzwoite ilości Jacka Danielsa i innych substancji. Całego albumu słucham z przyjemnością, ale gdy chłopaki przyjęły mnie do kapeli, a wiedziałem, że potrzebują mnie tylko do tras, powiedziałem im wprost, że jeśli z rozpędu nagramy album, to będzie zupełnie inny Motörhead, bo to nieuniknione. Odpowiedzieli: »W porządku«. Znaczy, wiem, że Lemmy powiedział kiedyś, że Robbo uważa, że to jego solowy album, no nie? – kontynuuje Robertson. – Parsknąłem śmiechem, bo prawda jest taka, że Phil tylko przyszedł i położył bębny. Połowę materiału napisałem sam, a potem sam dłubałem przy nagraniach, bo Lemmy w tym czasie grał na jednorękim bandycie w knajpie, a Philty już sobie poszedł do domu. Tak już miał, że jak nagrał gary, tracił zainteresowanie sesją. Czasem wpadał na miksy czy coś, podczas gdy Lemmy był zajęty pisaniem swoich niesamowicie zabawnych liryków. Uważałem, że były niesamowite. Jest na tym albumie jeden kawałek, gdzie strasznie, ale to strasznie męczyłem się z solem, bo za każdym razem, gdy usłyszałem wokal, wybuchałem śmiechem. Producent Tony Platt zaklinał mnie: Robbo, weź się uspokój. A ja odpowiedziałem: »Musisz zdjąć ścieżkę wokalu, bo nie wyrobię. Zdejmij ją, wtedy zagram solówkę«. To był kawałek *Back at the Funny Farm*, a konkretnie linijka „I really like this jacket but the sleeves are much too long" (Bardzo ładny ten kaftanik, tylko rękawy za krótkie). Co za zmyślny tekst. Facet naprawdę miał piękny umysł. To dobry tekściarz: dziwny, pokręcony, a jednocześnie z tego rzadkiego gatunku, który puszcza oko do odbiorcy, bawi się z nim".

„To długa historia, więc przedstawię wersję skróconą – zapowiedział Phil, gdy zapytałem o jego odejście z zespołu, które przypieczętowało śmierć klasycznego składu Motörhead. – Lemmy’emu ubzdurało się, że pukam jego kobietę. Otóż nie pukałem. A tak w ogóle, to nie była nawet jego kobietą. Szmat czasu już darliśmy koty. Wróciłem jakieś trzy lata później, po rocznym wyjeździe, a późnym latem 1991 zmarła moja mama i długo nie mogłem się pozbierać. Gdy dołączałem do zespołu, wciąż jeszcze byłem w fatalnym stanie. Nie włożyłem serca w nagraną wówczas płytę i myślę, że Lemmy to widział. Byłem bardzo cichy, zupełnie jak nie ja. Czułem, że Lem zmienił do mnie stosunek. Gdy odszedłem po raz pierwszy, a musisz pamiętać, że nie licząc jego, byłem ostatnim członkiem z oryginalnego składu, Lem stał się bogiem w Motörhead. Był panem i władcą, który sprawował nad resztą członków niepodzielną władzę, miał ostatnie słowo w każdej sprawie. No więc gdy znów się z nim zbratałem, myślałem, że będzie jak dawniej: jeśli miałem z czymś problem, mówiłem o tym otwarcie i szczerze, niezależnie od tego, kto zadawał pytanie i czego ono dotyczyło. Przez te dwa czy trzy lata mojej bytności w kapeli czułem, że Lemmy’emu już to nie odpowiada. Bo ośmielałem się kwestionować jego zdanie. Kiedy podpisaliśmy kontrakt na wydanie albumu w Ameryce, Lemmy wkrótce się tam przeprowadził. Ja, Phil Campbell i Würzel****, wciąż siedzieliśmy w Anglii. Wtedy odkryłem, że Lemmy nas okłamuje. Gdy był w Los Angeles, skontaktowali się z nim ludzie z wytwórni. Wierzyli, że jest gigantem pokroju Ozzy’ego Osbourne’a. Mówili mu wszystko, pytali go o wszystko. Resztę zespołu mieli w dupie, bo uznali, że wystarczy rozmówić się z liderem. Twierdzę, że Lemmy kłamał, ale nie bezpośrednio, tylko pośrednio, to jest przez zatajanie przed nami pewnych faktów. Wkurzyłem się na niego, za to Phil i Würzel okazali się wazeliniarzami, którzy bez słowa godzili się na tę politykę miłościwie nam panującego lidera. No to idę w te pędy do Lemmy’ego i pytam: »Co jest, do kurwy nędzy?«. Jedną z rzeczy, która doprowadziła do tego, że osiągnęliśmy punkt krytyczny, była wkładka albumu *1916*. Po nagraniu płyty Phil Campbell i Würzel polecieli do Ameryki. Jak się pewnie domyślasz, przygotowywaliśmy się do kolejnej trasy i pierwszą rzeczą, jaką musieliśmy zrobić, było stawienie się na spotkaniu dotyczącym wydania płyty i innych takich pierdół. No to poszliśmy tam i zostaliśmy spławieni jak kupa w kiblu. Myślę wkurwiony: co tu się odpierdala? Wchodzimy do pokoju konferencyjnego i widzimy wielką sztalugę z różnymi koncepcjami

okładki. Lemmy równie dobrze mógłby mieć profesorski wskaźnik, żeby wyłożyć dla nas, jak ta płyta będzie wyglądać, zamiast – bo ja wiem? – spytać nas o zdanie! Wybrał ten szajs, który widzisz na froncie *1916*, nie uznawszy za stosowne spytać nas, co chcemy mieć na okładce płyty, która była przecież również naszą płytą. Ale to nie wszystko. Otóż okazało się, że gdy Lemmy zadomowił się już w Los Angeles, zdążył sprawdzić czterech różnych artystów, których prace mogły trafić na okładkę. Odprawił ich wszystkich, choć każdemu musiał zapłacić po piętnaście tysięcy funtów! Podejmował tego typu decyzje, nikomu o tym nie mówiąc. Innymi słowy, wyrzucał nasze pieniądze w błoto. W końcu nie zdzierżyłem i spytałem: »Co ty odpierdalasz, do chuja? Jeśli chcesz być taką grubą rybą, chcesz nas zatrudniać i zwalniać wedle woli, jakbyśmy robili w fabryce opon, i płacić nam pensje (byle dobre!), w porządku, ale powiedz nam to w twarz. Bo dopóki tego nie zrobisz, w tym zespole wciąż panuje demokracja i nie masz prawa się tak zachowywać. Jak śmiesz samemu podejmować decyzje, które kosztują nas wszystkich tyle forsy? Chcesz je podejmować? W porządku, nie usłyszysz od nas słowa sprzeciwu, tylko płać za nie z własnej kieszeni, a nie sięgaj do naszych!«”.

Jak się nietrudno domyślić, rozmowa nie przyniosła pożądanego efektu. „Jakiś czas później dowiedzieliśmy się, że sam zaprojektował tę okładkę, po czym obciążył nas kosztami! Osiemnaście tysięcy funtów! To się w pale nie mieści. Po podliczeniu wyszło na jaw, że wydał sześćdziesiąt tysięcy z naszych wspólnych pieniędzy. Phil Campbell i Würzel też dali dupy. Zrobili szum, tyle że dopiero po wszystkim. Nie wiem, kurwa, może musieli przetrawić, czy warto robić aferę o to, że kumpel z zespołu nas okrada… Zebraliśmy się w końcu i mówię do tych matołów: »Słuchajcie, musicie się zbuntować, bo Lemmy jest przekonany, że to ja tu jestem dupkiem, a nie on«. A oni siedzą, kręcą głowami, gapią się w sufit i milczą. Lemmy ich pyta: »Co wy na to, koledzy?«. A oni: »Ja tam nie wiem, ale trzymamy z tobą, Lem«. Krew mnie zalała. Odwracam się do nich i wołam: »Wy kurwy jedne! Wcześniej mówiliście co innego!«. Lemmy prześlizguje się do mnie tym swoim lisim wzrokiem, uśmiecha się uśmiechem gównojada i cedzi: »Wygląda na to, że to tylko twoje zdanie«. Tak więc znalazłem się pod ścianą. Ale wydaje mi się, że Lemmy szukał tylko pretekstu, żeby wywalić mnie z kapeli, bo nie lubił, jak ktoś mu się stawiał. Z drugiej strony nie był gotowy, by powiedzieć: »Słuchajcie, ja tu jestem szefem i od teraz będę wypłacał wam pensje, a tantiemy ze sprzedaży idą

do mnie«. Nie miałbym z tym problemu. Ale miałem problem z tą łże-demokracją, kiedy niby wszyscy mamy prawo głosu, a tak naprawdę klasa rządząca wykorzystuje klasę robotniczą".

Kiedy przelała się czara goryczy? „W czasie koncertów w Japonii. Pierwszy gig – a Lemmy mówi, że nie wyjdzie na scenę. Przypominam: gramy w jebanej Japonii, no nie? Tłumy fanów. A on mówi, że nie wyjdzie na scenę, bo coś jest nie tak z merchem. Oczywiście totalna bzdura. W tym ostatnim starciu braliśmy udział tylko on i ja. Była kłótnia jak sam skurwysyn, aż dziwne, że nie rozwaliliśmy garderoby. Pamiętam, że ostatnie moje słowa wypowiedziane pod jego adresem brzmiały: »Kurwa mać, co się z tobą stało? Czy w tym zespole jest demokracja, czy jej nie ma?«. A on spojrzał na mnie i powiedział: »Demokracja jest wtedy, kiedy ja na to pozwolę«. Odparłem: »Przynajmniej w końcu pokazałeś, jaki naprawdę jesteś. Jebać to wszystko«. Po tej trasie wróciliśmy do studia, oczywiście pożarliśmy się, a wtedy on oskarżył mnie, że sypiam z jego dziewczyną, co było wierutną bzdurą. Potem nie było już odwrotu".

By przydać zła do zła, dodajmy, że niewiele jakościowej motörmuzy powstało w czasie krótkotrwałego powrotu Phila w szeregi zespołu.

„*Rock'n'Roll* średnio mi się podobał – wyznał Taylor – nie było w nim ognia, nie było słychać inspiracji. Ta płyta była martwa jak ryba wyrzucona na brzeg. Tytuł też był jakiś niedorobiony. *1916* również nie uważałem za album najwyższych lotów. Była tam jedna dobra piosenka, ale cały materiał dupy nie urywa. Napisałem go ja, Phil Campbell i Würzel w obskurnym, zawilgoconym studiu w Suffolk w południowym Londynie, podczas gdy Lemmy był już w Los Angeles. To my napisaliśmy piosenki. Riffy wyszły, rzecz oczywista, od Campbella i Würzela, a gdy dotarliśmy do Los Angeles, graliśmy próby przez jakiś tydzień i w tym czasie Lemmy dopisał ścieżki basu. Oczywiście nigdy się nie przyznał, że, delikatnie mówiąc, nie zmachał się przy tej płycie. Aha, no tak, byłbym zapomniał: napisał teksty. Zresztą to wtedy zrzucił najgrubszą bombę. Słuchaj tego: otóż koleś stwierdził, że odtąd pięćdziesiąt procent tantiem ma iść do jego kieszeni. Co nie jest aż takie chujowe, bo takie było prawo, to znaczy osoba odpowiedzialna za teksty miała prawo do połowy tantiem. Mimo wszystko odczułem ulgę, gdy mnie wywalił. Rzuciłem na odchodnym: »Chuja tam zwalniasz, sam odchodzę! Bodajbyś oparszywiał. I jeszcze jedno: zwalniasz swojego jedynego, kurwa, przyjaciela. Bo ci dwaj to pochlebcy, którzy chcą tylko wiedzieć, jak głęboko mogą wsadzić ci palec w dupsko«. Jak widzisz,

emocjonuję się trochę, bo kochałem Lemmy’ego jak brata. I mówiłem prawdę: facet nie ma już żadnych przyjaciół, bo pozbył się tych jedynych prawdziwych, którzy potrafili powiedzieć mu w twarz, co myślą. Teraz zatrudnia tylko pochlebców”.

„Ach tak, Phil Taylor – westchnął Lemmy, gdy spytałem o okoliczności odejścia Phila z Motörhead. – Przez długie lata byliśmy jak bracia, Phil i ja. Potem, pewnego dnia, zrobił coś, co uważam za niewybaczalne, więc mu nie wybaczyłem. Jeśli zatem pytasz, czy utrzymuję z nim kontakt, odpowiedź brzmi: nie. Choć wiem, że jest tu gdzieś w Los Angeles”.

„Phil wyleciał z Motörhead na początku lat dziewięćdziesiątych i nie wziął się już do żadnej muzyki – rzekł z żalem Eddie. – Coś tam gmerał przy elektronice, ale nigdy nie grał już muzyki z prawdziwego zdarzenia. A szkoda, bo był wielkim perkusistą”.

*

Motörhead ostro parł naprzód. Nagrał co najmniej kilka płyt z Philem Campbellem i Mikkeyem Dee, które mogą pretendować do miana najlepszych w karierze grupy.

„Wiem, że to najlepsza wersja tego zespołu, bo w nim gram – prychnął rozdrażniony Lemmy. – To najlepszy skład, jaki miałem, ale ludzie utknęli gdzieś na etapie tego poprzedniego. Z jakiegoś powodu dalej tkwią w roku 1981. W zestawieniu z naszą nową muzyką stara brzmi marnie, zwłaszcza jeśli zdrapać szlachetną patynę nostalgii”.

To znamienne słowa. Na albumach *Bastard*, *Motörizer*, *Aftershock* czy nawet ostatnim, *Bad Magic*, można znaleźć świetne, wyraziste utwory. Zespół z biegiem lat destylował rock’n’rolla do jego pierwotnej esencji (i tak, proszę was bardzo, nazywajcie to heavy metalem, ile dusza zapragnie), a jednak nie sposób powiedzieć, by zakończył się pijacki romans starego z nowym.

Lemmy powiedział mi jakiś czas temu, uśmiechając się z przekąsem: „Udało mi się zostać przy muzyce, choć wielu moich rówieśników już dawno dało sobie spokój. Gram dalej, bo kocham rock’n’roll. Rock był dla mnie dobry, i ja byłem dobry dla niego. Nie sądzę, bym kiedykolwiek miał przestać grać”.

A granie rock’n’rolla oznacza życie w trasie. Kiedy spytałem Lemmy’ego, jak zachowuje zdrowie psychiczne podczas niekończących się

tournée, odparł: „Ja po prostu nie jestem zdrowy psychicznie – ot, cały sekret. Nie da się tyle jeździć w trasy i być normalnym. Znaczy, po chuj w ogóle jechać na trasę, jeśli masz się zachowywać normalnie? Jeśli jedziesz w trasę, to właśnie dlatego, że masz coś z głową. A jeśli spędzasz w trasie tyle czasu co ja, to już musisz być dokumentnie popierdolony. To powrót do domu mnie przeraża. Moim prawdziwym domem jest trasa. Mieszkam w busie”.

Lem zawsze znajdował łyżkę dziegciu w beczce miodu. „Wciąż gram, ale sam biznes ssie. Przemysł muzyczny piłuje gałąź, na której siedzi, bo promuje tylko single kapel bez twarzy, które znikają tak szybko, jak się pojawiają. A ty się zastanawiasz, dlaczego nie mają fanów. Ludzie kręcący tym biznesem niszczą fanów, czyniąc ich fanami jednorazowego użytku. MTV też pomaga. W życiu nie widziałem większej spierdoliny niż ten kanał. Teleturnieje w telewizji muzycznej – dokładnie tego, kurwa, potrzebujemy! Jakby w telewizji było za mało zjebanych teleturniejów. Musisz podchodzić do tego z poczuciem humoru, inaczej po tobie. Rodzaj ludzki jest prześmieszny, zabijamy się nawzajem jak pojebani. Stajemy się lepsi tylko w jednej rzeczy: zabijaniu na coraz większą odległość. Nie musimy już oglądać własnego rękodzieła. Myślę, że gdybyśmy wciąż musieli patrzeć na człowieka przebitego naszym mieczem, może nie wyrywalibyśmy się tak chętnie do walki. W dzisiejszych czasach zabijanie to biznes dla tchórzy. Możesz teraz zabić człowieka z odległości kilku mil, nie musząc patrzeć mu w oczy”.

Lemmy był dokładnie tym, za kogo brał go cały rockowy świat, a także udręczeni koledzy z zespołu oraz zrezygnowani menedżerowie: leniem bez ambicji. „Robię to, co robię, to znaczy gram na basie i śpiewam w zespole Motörhead – to jest trzon mojego jestestwa. Nigdy przesadnie nie zawracałem sobie głowy popularnością, bo jeśli zaczniesz grać dla popularności, wszystko diabli wezmą. To jest walka, z której musisz wyjść zwycięsko. Musisz powiedzieć: »Tak, to ja nasrałem ci na wycieraczkę«. Musisz zostawić po sobie ślad. A mówiąc poważnie, zawsze czułem, że jesteśmy całkiem niezłą kapelą i zawsze uważałem, że zasługujemy na większy rozgłos w Ameryce. Wydawaliśmy tu płyty od 1982 roku. Jeśli musimy się zgodzić na film o którymś z nas [mowa o filmie dokumentalnym *Lemmy* z 2010 roku – przyp. aut.], żeby dostać, co nam się należy, ja mówię: dobra, zróbmy to. Większość naszych snów się ziściła. Zostało tylko kilka, które wciąż spełniamy, na przykład wydanie hitu

w Ameryce, choć nie widziałem w tym nigdy za dużo sensu. Nie wyrwę sobie serca z piersi i nie spuszczę w kiblu dla pieniędzy. Możesz to zrobić, oczywiście, ale wtedy stracisz swoich starych fanów, którzy zaraz zorientują się, że się sprzedałeś. No i nigdy nie graliśmy w Afryce, Chinach, Tajlandii i innych egzotycznych miejscach. Chciałbym to zrobić, zanim odejdziemy. I tak jak mówiłem, chciałbym dorobić się hitu w Ameryce, ale nie sądzę, by to wypaliło, bo nigdy nie trafiliśmy tu nawet do pierwszej setki. Pomijając te dwie kwestie, jestem całkiem zadowolony ze swojego życia".

Doug Smith uważa, że teksty Lemmy'ego, jego upór i konsekwencja nie zostały należycie uhonorowane. „Zawsze świetnie pisał. Wierz lub nie, ale jestem w posiadaniu rękopisów jego tekstów piosenek oraz opowiadań. Tak, dobrze słyszysz, próbował swoich sił w prozie, kiedy nie miał nic lepszego do roboty i wciągnął kreskę. I ciężko nad nimi pracował, nie myśl sobie, że kierował nim kaprys czy że miał słomiany zapał. Lemmy jest kapitalnym tekściarzem, inni muzycy dębieją, gdy czytają jego liryki. Są nacechowane politycznie. Miał unikalny sposób wyrażenia myśli i uczuć i moim zdaniem należałoby mu wznieść za to jakiś pomnik, nie mam co do tego wątpliwości. Ponadto nie znosił klakierów i lizusów, a zawsze się jacyś znaleźli, aż czasem przykro było patrzeć. A przecież on był zwykłym kolesiem, takim jak ci, których mijasz na ulicy. Czuł, że musi taki pozostać, bo inaczej straci nić porozumienia z fanami. Trafiał do tych ludzi, a oni trafiali do niego. I kochali go za to. Pamiętam jeden gig Motörhead w Newcastle. Patrzyłem, jak grają, a byli wtedy w szczytowej formie, praktycznie gotowali się na tej scenie. Stałem na widowni i podziwiałem ich spod sceny. W pierwszym rzędzie siedział chłopak w okularach korekcyjnych i aż go nosiło. Nagle zespół zaczyna grać jeden szalony riff, a chłopak zrywa się z miejsca i staje na oparciach. Miał nie więcej niż czternaście lat – właściwie to nie powinno go być na tym koncercie. To był piękny widok. Motörhead byli idolami. A jednocześnie gdy spojrzysz wstecz i przeczytasz teksty Lema, zrozumiesz, że chciał za ich sprawą powiedzieć ni mniej, ni więcej, jak tylko: wszyscy jesteśmy takimi samymi ludźmi na tym świecie, mieszkającymi w wielkiej globalnej wiosce. Trwałem u ich boku przez wiele, wiele lat i muszę przyznać, że ich oryginalny materiał… Chodzi mi o to, że ten nowy Motörhead nie jest dla mnie tym, czym był ten stary. Prawdziwy Motörhead to Lemmy, Phil i Eddie. Tylko tyle i aż tyle. I Lemmy o tym wiedział. Nie sądzę, by

przyznał mi rację, właściwie jestem pewien, że by się nielicho wkurwił, gdybym mu to powiedział, ale taka jest prawda”.

„Nazywali nas najlepszą z najgorszych kapel na świecie – wspominał Lem. Irytowało go to niemal tak bardzo jak Eddiego, choć nie należał do ludzi, którzy dają się łatwo sprowokować. – Pamiętam, że kiedy przeczytałem to określenie po raz pierwszy, pomyślałem, że to cholernie niesprawiedliwe. Musisz czytać recenzje, ale pod żadnym pozorem nie wolno im wierzyć: ani tym dobrym, ani złym. Sam musisz dojść do tego, gdzie recenzenci mają rację, a gdzie się mylą. Przeważnie się mylą. Najlepszy rock’n’roll zawsze wkurzał rodziców. Najlepszy rock budzi w nich reakcje w stylu: »Ścisz ten hałas«. Jeśli twoi rodzice tak reagują na muzykę, to znaczy, że słuchasz dobrej muzyki”.

Szacunek, jakim darzyli Motörhead koledzy po fachu – jak choćby Ozzy, Metallica czy Slash, którzy sami traktowani są jak żywe legendy – jest dla Lema bardzo ważny. „Oznacza, że to, co robisz, robisz dobrze. Dla mnie muzyka nierozerwalnie łączy się z przyjaźnią, ze społecznością”.

Lemmy nie był obecny w życiu swojego syna, ich stosunki polepszyły się dość niedawno. Pozostawił mu jednak swoją spuściznę – a zatem dokonał czegoś, czego nie nie zrobił jego własny ojciec.

W filmie *Lemmy* jest scena, w której główny bohater mówi, że kocha swojego syna. „Uznałem, że to bardzo ważne, że powinien wiedzieć – wyznał Kilmister Jebowi Wrightowi. – Nie bardzo umiem mówić ludziom takie rzeczy, ale wtedy po prostu poczułem, że powinienem to powiedzieć. Brytyjczycy nie są zbyt wylewni, łapiesz? To dlatego tak lubię Amerykanów: za ich bezpośredniość. Chwytają dzień, chcą wyjść życiu naprzeciw i chwytać je garściami. Chcą zrozumieć, jak działa świat. Różnią się w tym względzie od Brytoli, którzy są tak cholernie skupieni na swoich manierach. Maniery nie sprzyjają rozwojowi jednostki”.

Lemmy ani myślał oglądać się za siebie. Nawet gdy wszyscy członkowie legendarnego składu byli jeszcze zdrowi jak ryba, on skupił się na tym nowym, który wraz z każdą płytą i każdą trasą udowadniał, co potrafi. Nawet jeśli ktoś przebąkiwał, że fajnie byłoby znów zobaczyć na scenie stary skład, to nigdy nie wyraził tego głośno.

„Obecny lineup wytrzymał o wiele dłużej niż ten pierwotny – wskazywał Lem – i mierzył się z o wiele większymi trudami. Nie wiem, czemu miałbym dać sobie z nim spokój i uganiać się za starymi muzykami. W imię

nostalgii? Nie sądzę, by to było uczciwe względem nas. I nawet nie wiem, czy Eddie i Phil potrafią jeszcze grać”.

Spytałem Lema, jakim cudem zespół przetrwał aż czterdzieści lat, dorobiwszy się dwudziestu dwóch albumów studyjnych oraz tuzina koncertowych. „Bo nigdy się nie poddałem – odparł. – Ale że nie jestem człowiekiem orkiestrą, muszę grać z jakimiś muzykami. Wiele zespołów się rozpada, bo ich członkowie nie umieją zdecydować, kto jest liderem. Kapele gniją toczone przez konflikty wewnętrzne i przeważnie pozostali muzycy zazdroszczą wokaliście. Jestem pewien, że Bill Wyman, Charlie Watts i Keith Richards suszyli Mickowi Jaggerowi głowę o to, że udziela tylu wywiadów. Zawsze tak to wygląda. Ludzie nie umieją zaakceptować własnej pozycji w zespole, a tymczasem wszystko rozbija się o tolerancję. Tolerancja jest kluczem.”

Przetrwać czterdzieści lat na rynku muzycznym to jedno, ale zrobić to, grając tak głośno, że aż trzeszczą głośniki? To dopiero imponujące! Co prawda Motörhead nie grał dla każdego – nie wszyscy kochają ciężkie granie, co poniekąd tłumaczy jego umiarkowaną popularność w Ameryce.

„Ta muzyka aż skrzy od pasji – stwierdził Lemmy, wyjątkowo stając w obronie heavy metalu. – Znaczy, ten tak zwany heavy metal… Ja nazywam go rock’n’rollem. Gdyby żył dzisiaj Eddie Cochran, grałby w kapeli garażowej. Zresztą w sumie grał, prawda? Ale wedle powszechnej opinii taką muzykę może grać każdy. Żadna filozofia, trzy akordy, darcie mordy, no nie? Otóż nieprawda. Zrobić trzyakordową piosenkę, która będzie brzmiała inaczej niż wszystkie inne trzyakordowe piosenki, jest tak samo trudno, jak napisać piosenkę dwudziestopięcioakordową. Lwia część sukcesu tak naprawdę zależy od pasji. I głośność, głośność jest również niezwykle istotna. Jesteśmy dobrzy, jesteśmy kurewsko dobrym zespołem. Zasługujemy na sukces. Nieważne, co kto powie. Nie ma we mnie fałszywej skromności, ale jest pewna ilość tej prawdziwej, choć nie chcę jej za bardzo pokazywać. Jebać ich wszystkich, jestem dumny z tego, czego dokonałem.

Lemmy – palacz, cukrzyk, moczymorda z nadciśnieniem i krwiakiem, posiadacz niegodnej zaufania pikawy, którą trzeba było zaopatrzyć w rozrusznik pod koniec 2015 roku wyglądał na scenie na o wiele chudszego, bardziej kruchego i mniej ruchawego niż dotychczas. Jego bas grzmiał jak zawsze, ale głos niekoniecznie. Z trasy wypadło kilka koncertów w Ameryce, choć europejskie tournée zostało ukończone.

Ostatni występ Lemmy’ego miał miejsce 11 grudnia w Berlinie, gdzie – jak sam mówił – zawsze grało mu się najlepiej. 13 grudnia, po powrocie do Los Angeles, w klubie Whisky a Go Go urządził swoją ostatnią imprezę urodzinową. Dwa dni później trafił do szpitala, został przebadany i wypuszczony do domu, gdzie miał czekać na wyniki. 26 grudnia otrzymał diagnozę: szczególnie złośliwy nowotwór głowy i szyi. Lekarze dali mu od dwóch do sześciu miesięcy życia.

Po otrzymaniu złych wieści właściciel Rainbow Bar Mikael Maglieri dostarczył Lemmy’emu do mieszkania jego ulubiony automat, żeby mógł grać, leżąc w łóżku. Lemmy kochał Rainbow, a jego osobliwy nawyk przesiadywania tam godzinami pokazywał, jak można być jednocześnie mizantropem i człowiekiem towarzyskim. Jeśli szanowałeś jego i jego prywatną przestrzeń, on odpowiadał szacunkiem. Tę rozbrajającą uprzejmość angielskiego dżentelmena dało się dostrzec w jego oczach w najmniej spodziewanych momentach.

„To było genialne miejsce – roztkliwiał się Lem. – Wpadały tam gwiazdy pokroju Johna Lennona i Keitha Moona. Lennon imprezował przez jakiś rok i przesiadywał z Harrym Nilssonem. Ringo Starr i Alice Cooper też byli klientami Rainbow. To miejsce ma wspaniałą tradycję, dosłownie ocieka rock’n’rollem. To żywa legenda, którą może zobaczyć każdy, kto przyjedzie do Los Angeles. Mają tam bar na patio, gdzie można palić. Kiedyś paliłem w środku, ale nie chciałem, żeby stracili licencję, więc przeniosłem się na patio”.

„Wydałem kiedyś box z najlepszymi kawałkami Motörhead – mówi Rob Godwin, historyk i pracownik wytwórni płytowej. – Mniej więcej w tym samym czasie poznałem Lemmy’ego w Rainbow, nie wiedząc nawet, że tam bywał. Wtedy jeszcze nie wiedziałem, jaką jest legendą, choć były to późne lata osiemdziesiąte czy może wczesne dziewięćdziesiąte. Widziałem go ze dwa razy z Hawkwind, raz w 1972 i potem na gościnnych występach w 1987 roku, ale nigdy nie poznałem osobiście. Byłem wówczas w trasie z lokalnym kanadyjskim zespołem Honeymoon Suite, który supportował Jethro Tull w Universal Amphitheater.Wróciliśmy do hotelu na Sunset Boulevard, a gdy tylko przestąpiłem próg, odniosłem wrażenie, że trafiłem do rockowego piekła: w westybulu dosłownie wpadłem na Steviego Raya z dziewczyną uwieszoną na każdym ramieniu, Jon Anderson z Yes opalał się przy basenie… Poszliśmy do Rainbow, bo chłopcy chcieli zobaczyć klub. Nasłuchałem się opowieści o tym legendarnym lokalu od członków

z Led Zeppelin, więc długo nie musieli mnie prosić. No to wbijamy do Rainbow, patrzymy, a tam Lemmy rżnie w tę swoją grę wideo – *Missile Command*, czy coś w tym guście. Podszedłem i powiedziałem kilka ciepłych słów o Hawkwind. Był przemiły, nie sprawiał wrażenia zblazowanego czy znudzonego, gadało się z nim jak z normalnym facetem. Spytał, czy chcę pograć. A trzeba wam wiedzieć, że byłem mistrzem *Missile Command*, więc rzecz jasna z nim zagrałem. Goście z Honeymoon Suite gapili się na nas oniemiali, nie mogąc uwierzyć, że ktoś taki jak Lemmy gra sobie na automacie, jakby był zwykłym człowiekiem, a nie półbogiem z rockowych snów. To trochę zmieniło sposób, w jaki go postrzegali. Dla mnie Lemmy zawsze był tym kolesiem, który szarpał bas w Hawkwind, i zawsze najbardziej interesował mnie ten okres jego działalności".

Lem nie miał nic przeciwko upublicznieniu informacji o otrzymaniu biletu na pociąg na drugą stronę, ale nie doczekał oficjalnej konferencji prasowej. 28 grudnia o godzinie szesnastej, cztery dni po swoich siedemdziesiątych urodzinach, zmarł w swym wypełnionym pamiątkami dwupokojowym mieszkaniu nieopodal Rainbow.

Menedżer Motörhead Todd Singerman zadzwonił do Phila Campbella i Mikkeya Dee i poprosił, żeby odwiedzili Lema, gdy był jeszcze w relatywnie dobrej formie. Lekarz dał mu minimum dwa miesiące życia, więc zarówno diagnoza, jak i nagła śmierć legendy zaszokowała absolutnie wszystkich. Spośród setek rzeczy, które mogły go zabić na przestrzeni lat, dokonał tego akurat rak.

Lemmy został pierwszą gwiazdą rocka, której pogrzeb był transmitowany na żywo. Przebieg uroczystości śledziło 230 tysięcy internautów. Ceremonia odbyła się 9 stycznia 2016 roku w Forest Lawn Memorial Park w Hollywood. Do zebranych przemówił syn zmarłego, Paul Inder, a zaraz po nim mowy wygłosili Slash, Mikkey Dee, Lars Ulrich, zapaśnik Paul „Triple H" Levesque i Dave Grohl. Wśród zebranych znaleźli się Rob Halford, Matt Sorum, Robert Trujillo, Bob Kulick, Todd Singerman, Scott Ian i Mike Inez. Zabrakło Phila Campbella. Ozzy Osbourne wystosował oświadczenie, podobnie jak Alice Cooper, Tony Iommi oraz pełne składy Metalliki i Iron Maiden.

Pożegnanie Phila Taylora, który zmarł w wieku sześćdziesięciu jeden lat w wyniku komplikacji spowodowanych tętniakiem mózgu, obyło się bez

medialnego szumu. Taylor przegrał walkę z rakiem 11 listopada 2015 roku, ledwie półtora miesiąca przed Lemmym.

Rozmawiałem z Eddiem dwukrotnie: w ciągu miesiąca poprzedzającego śmierć perkusisty, a także blisko rok wcześniej. W październiku 2014 pojawiła się szansa na to, by Eddie pojamował trochę z Philem, żeby podnieść go na duchu, a kto wie, czy nawet nie z Lemmym, w ramach jakiegoś nieformalnego, swobodnego spotkania w sali prób. Animozje nie dzieliły ich już od ładnych kilku lat, bo gdy Lemmy zaangażował do grania Mikkeya Dee i Phila Campbella, nie było już mowy o przyjęciu do zespołu jego wcześniejszych członków.

„Tak, dokładnie o to chodziło. Wiesz, poczuć siodło pod dupą i wiatr we włosach, ten ostatni, najostatniejszy raz. To właściwie bardziej marzenie niż realna perspektywa, ale nigdy nie mów nigdy. Ja na pewno trzymam za to kciuki. Dzwoniłem niedawno do Lema, bo miałem urodziny, i odniosłem wrażenie, że wszystko u niego dobrze. Tydzień wcześniej poszedłem do Phila, który robił imprezę z okazji swojej sześćdziesiątki, i wysłałem Lemmy'emu esemesa, żeby dryndnął do Phila, bo biedak nabawił się tętniaka. Tak więc znów jesteśmy w niezłych stosunkach. Phil trzyma się nieźle, ale czasem podupada na duchu. Próbuję skłonić go do grania, bo teraz spędza zbyt wiele czasu, uciekając od problemów. Mówię mu: stary, pograj trochę, a potem damy razem koncert, ostatni raz. Taki jest mój plan, ale zobaczymy, jak wyjdzie. Ja nie mam z tym problemu, mógłbym zagrać z nim choćby dzisiaj. Nie ma na świecie nikogo, z kim zagrałbym chętniej niż właśnie z Philem. Co do Lema, nie mam jeszcze pewności. Nie rozmawiałem o tym z Lemem, powiedziałem tylko, że próbuję znowu posadzić Phila za garami".

Wielu sądziło, że Taylor dostał udaru, jako że miał problemy z mówieniem. „Nie, niezupełnie – uściślił Eddie. – Mówi normalnie, tylko nieco wolniej. Jego procesy myślowe też stały się nieznacznie spowolnione. Trochę się posypał, tyle mogę powiedzieć, ale ogólnie rzecz biorąc, ma się dobrze. Bardziej martwię się o to, że nic ze sobą nie robi, a wydaje mi się, że gdyby się wziął do jakiejś roboty… Wiesz, ludzki mózg jest zadziwiający, potrafi radzić sobie z przeciwnościami losu, ale musi być aktywny, trzeba zaprząc go do pracy. Tymczasem Phil tylko leży całymi dniami w łóżku, chowa się przed światem. Ale gdy siądziesz obok i z nim pogadasz, zobaczysz, że to wciąż stary, dobry Phil".

Równo rok później, to jest 8 października 2015, ambicje Clarke’a związane z odtworzeniem starego składu wciąż ograniczały się do odwiedzin i wspominków – bo o żywiołowym motörheadowaniu ku uciesze tłumów nie mogło być mowy. Co prawda na horyzoncie pojawiła się okazja na coś w tym guście, miała się jednak okazać poza zasięgiem lidera zespołu.

„Grają w Hammersmith na czterdziestolecie – mówił z nadzieją Clarke. – Nie mogę się doczekać, bo jak pewnie wiesz, Lemmy ostatnio nie czuje się za dobrze i nie wiem, jak długo jeszcze będzie w stanie koncertować. Właściwie jestem całkiem pewien, że będzie dawał czadu, dopóki nie odwali kity. Widziałem koncert Motörhead w zeszłym roku. Pojechałem do Birmingham, wszedłem i wykonaliśmy razem *Ace of Spades*. To było w listopadzie. I było strasznie fajnie, pierwszy raz od lat staliśmy na jednej scenie i później w jednej garderobie. Niestety, Philowi się pogorszyło. Pojechałem go odwiedzić. Mieszka teraz w Darby w środkowej Anglii. Zajrzałem do niego kilka tygodni temu, żeby zobaczyć, jak się czuje. Trzyma się, ale raczej nieprędko zagra. Borykał się z tętniakiem, który troszkę go sponiewierał. Szkoda, że jest wyłączony z grania, fajnie by było jeszcze choć raz wspólnie pohałasować”.

Eddie twierdzi, że Phil z całą pewnością pojawiłby się na koncercie jubileuszowym, gdyby mógł. „Myślę, że to zależy od jego stanu zdrowia w ciągu najbliższych miesięcy. Latem dość mocno chorował, dlatego go odwiedziłem. Martwiłem się o niego. Rzadko wstaje z łóżka. Mam nadzieję, że mu się poprawi, ale lekarze nie są pewni. Tętniak zrobił swoje. To nie są łatwe chwile dla Phila”.

Co się zaś tyczy Lemmy’ego i jego stanu zdrowia, to „myślę, że chciałby umrzeć na scenie. Dawno temu, gdy jeszcze graliśmy z chłopakami, powiedziałem, że na pewno sam tak właśnie umrę: na scenie, dając koncert z Motörhead. Myślałem tak nawet grubo po tym, jak już odszedłem z kapeli. Byliśmy kiedyś jak trzej muszkieterowie, jeden za wszystkich, wszyscy za jednego, alleluja i do przodu. W zeszłym roku nasz drogi przyjaciel zmarł na scenie, w Break for the Border w Londynie. Nazywał się Micky Farren. Był pisarzem i poetą, napisał to i owo na nasz debiut i na *Overkill*. Lemmy i ja kochaliśmy faceta nad życie. Zmarł na scenie; po prostu stanął na deskach i dostał ataku serca. Upadł i było po chłopie. Umarł w butach, niech mu ziemia lekką będzie.

Gdy nasza rozmowa miała się ku końcowi, Eddie zapewnił mnie solennie: „Jesteśmy w kontakcie z Philem. Zajrzę do niego w tym tygodniu, w przyszłym pewnie też. Będę miał na niego oko. Niech go Bóg błogosławi tego gnojka. To takie nasze zespołowe dziecko. Jest trochę jak mały chłopiec. Zawsze musiał skręcić kostkę, pobić się z kimś i złamać rękę. Trzeba się było opiekować tym naszym Philem”.

Trochę ponad dziesięć dni później Phil zmarł, zostawiając na tym łez padole Eddiego i Lema, a po siedmiu tygodniach już tylko Eddiego.

„Żałuję zbyt wielu rzeczy, by je tutaj roztrząsać, ale ogólnie rzecz biorąc, uważam, że miałem wielkie szczęście, że było mi dane poznać tych ludzi i z nimi grać – wyznał Eddie. – Niczego bym nie zmienił, nie ryzykowałbym utraty muzyki i wspomnień, które mam. Cokolwiek się stanie, o nic nie będę miał pretensji. Zawsze jest coś, co można było zrobić inaczej, ale kto wie, czy nie wyszłoby gorzej!”

Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego, a przynajmniej w czasach niewinności, kiedy wszystko było proste i piękne.

„Tak, zawsze trzymaliśmy się razem – zgodził się Clarke, opisując więzi niegdyś łączące oryginalny skład. – Powiedziałbym, że wszyscy trzej byliśmy nieźle posrani, przez co panowała równowaga w tym układzie. Ja byłem jebnięty, Lemmy był jebnięty, Phil był jebnięty, to jak układ naczyń połączonych. Bez Phila to byłby zupełnie inny zespół. Gość był prześmieszny, miał niezmierzone pokłady energii i zawsze uważałem go za jednego z najlepszych perkusistów w historii. Bo dla mnie to nie technika przemawia za tym, czy ktoś jest wielkim perkusistą. Dla mnie wielki perkusista to ten, który swoją grą sprawia, że muzyka żre. A Motörhead to nie był zespół łatwy we współpracy. Jako się rzekło, wszyscy mieliśmy zryty beret, więc każdy z nas musiał dopasować się do dwóch pozostałych”.

Zapytany o doniosłość swojej roli, Eddie odpowiada: „Nigdy tak naprawdę o tym nie myślałem. Mam nadzieję, że fani nie myśleli o mnie tylko jako o kolesiu, który grał na gitarze w Motörhead, jako o gitarzyście z przypadku. Zawsze sądziłem, że jestem równy pozostałym członkom. Wiesz, co jest fajne w zespole z jednym gitarzystą, jednym basistą i jednym perkusistą? Zawsze wiadomo, co kto ma robić. Gitarzysta gra na gitarze, basista na basie, perkusista na perkusji – nie może być inaczej. Schody zaczynają się, kiedy masz dwóch gitarzystów, bo wchodzą sobie nawzajem w paradę. Zawsze uważałem, że trio to zajebista konfiguracja. Zabójcza.

Mówiąc szczerze, miałem wielkie szczęście w życiu, że byłem częścią akurat takiego układu, najlepszego ze wszystkich”.

Tak więc przynajmniej na początku, kiedy stosunki między muzykami były czyste jak łza (w odróżnieniu od relacjonowanych przez Phila opowieści o jego ostatnich dniach z Lemmym), byli równi nie tylko sobie, ale także fanom. I co powtarzałem niczym mantrę w wielu miejscach w tej książce, zespół Motörhead – a przynajmniej ten klasyczny – bardziej identyfikował się z publicznością stłoczoną pod sceną i w pubach niż z innymi muzykami, ponieważ, jak by nie patrzeć, reprezentanci muzycznego biznesu mieli Lema, Eddiego i Phila za łotrów i łachudry. Czy też, jak ujął to Lemmy, „debili w skórzanych kurtkach. Jebać ich, to oni są debilami. Nie poświęcam im na co dzień ani jednej myśli”.

„Fani nas uwielbiali i tylko to się dla nas liczyło – przyszedł Lemowi z odsieczą Clarke. – Fani nas szanowali, inni muzycy niekoniecznie. Myśleli sobie w swoich małych główkach: »Jestem pan wielki wirtuoz, spijajcie nuty z moich strun«. Wielu muzyków ma głowy tak głęboko we własnych dupach, że zapomnieli, jak wygląda słońce. Uważają się za pomazańców bożych. Wiem dobrze, że wielu muzyków to właśnie takie przypadki. Dlatego nie mam wielu kumpli w branży: bo niemal każdy sądzi, że jest wybrańcem i geniuszem, choć prawda jest taka, że są po prostu grajkami. Granie na gitarze to nie fizyka kwantowa. Za kogo oni się mają, do diaska? Zwłaszcza w tamtych czasach mieli się za nie wiadomo kogo. Patrzcie na mnie, czyż nie jestem wspaniały? Wybacz, ale ja taki nie byłem. Kiedy oni lizali się po fiutach, my otwieraliśmy kolejne piwo, wciągaliśmy kolejną kreskę i mieliśmy wszystko w dupie. Ci kolesie stąpali po ziemi jak półbogowie, przekonani o własnej wyjątkowości. Wydawało im się, że jak grają w znanym zespole, to nagle ich poglądy polityczne zyskują na znaczeniu, a ich łajno przestaje cuchnąć. Zapominali, że są tymi samymi ludźmi, którzy jeszcze niedawno rzępolili w garażu. Umiejętność gry na gitarze nie czyni z nikogo jakiegoś pierdolonego mesjasza. Myśmy byli zupełnie inni. Mieliśmy wyjebane. No i jeszcze bali się nas, bo wyglądaliśmy na wkurwionych. Muzycy to generalnie straszne chuderlaki, więc jeśli stoisz w kącie w skórzanej kurtce i pasie z nabojami i wyglądasz jak sama śmierć, to będą trzymać się od ciebie z daleka, żeby czasem nie zarobić strzała i nie zmierzwić sobie misternie wyregulowanych brwi”.

Zapytaj któregokolwiek starego rockowego wygi o dowody uznania ze strony młodszych kolegów, którzy osiągnęli znacznie większy komercyjny

sukces, a będzie paplać bez końca. Tymczasem Eddie odpowiedział: „Ozzy był naszym dobrym kumplem, chyba nas lubił. Ale poza nim nie przychodzi mi do głowy nikt konkretny. Byliśmy czarną owcą w tym stadzie, a już na pewno za młodych lat. Znaczy, był Lars z Metalliki, który przychodził na nasze koncerty, kiedy tylko mógł, więc z całą pewnością podobało mu się to, co graliśmy. A potem założył Metallikę. Myślę, że bardzo nas cenił. Wiesz, na pewno są tam jacyś nasi wielcy fani, ale to było całe wieki temu… W miarę upływu lat do Motörhead przekonywało się coraz więcej ludzi, jednak za dawnych lat nie czuliśmy się akceptowani. Teraz Motörhead wpisuje się w jakiś tam kanon. To właściwie bardzo ciekawe zjawisko. Ja jednak cieszę się, że było mi dane współtworzyć ten zespół w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, właśnie wtedy. To coś, z czego zawsze będę dumny i czego nikt mi nigdy nie odbierze”.

Gdy spytałem o najcenniejsze wspomnienie z tamtych złotych lat, Eddie nie miał problemu z dokonaniem wyboru. „Pierwszy gig Motörhead w Hammersmith Odeon. Pamiętam jak dziś: stoimy z Lemem z boku sceny, a on mówi do mnie: »No to, kurwa, jesteśmy!«. Zapamiętałem również, jak wytwórnie muzyczne mizdrzyły się do Fastway, a my mogliśmy wybrać najciekawszego kandydata. Miło było mieć wybór. To była dla mnie nowość, zważywszy na to, że z Motörhead przez lata walczyliśmy o kontrakt. Nie miałem złudzeń co do natury przemysłu muzycznego – otóż jest dokładnie taki jak każdy inny przemysł, którym trzęsą chciwi krawaciarze. Ten biznes nikogo nie tuli do piersi i nie karmi ptasim mlekiem. Wyżyma człowieka jak szmatę, męczy i nuży, po jakimś czasie masz dosyć tych wszystkich zdradzieckich kutasiarzy, którzy ciągle próbują wbić ci nóż w plecy i pozbawić cię ostatniego funta. Menedżerowie też nie są godni zaufania; w dalszym ciągu twierdzę, że ich podejście zawiera się w słowach: ty masz sławę, a ja twoje pieniądze. I wciąż uważam, że najlepszą rzeczą w tym wszystkim byli fani i ich poświęcenie. Gdyby nie oni, bylibyśmy gdzieś zupełnie indziej. To oni sprawili, że warto było się trudzić. Spędzaliśmy z nimi mnóstwo czasu. Szlajaliśmy się razem, piliśmy i robiliśmy inne rzeczy, które robi się w barach. A po koncertach zawsze łączyliśmy kilka stołów, żeby się wszyscy pomieścili, zmienialiśmy ciuchy i spotykaliśmy się z nimi, żeby coś podpisać czy pogadać. Robiliśmy to co noc. Po prostu wiedzieliśmy, że fani dają nam, co mają najlepszego, więc chcieliśmy im pokazać, że doceniamy ich, tak jak oni doceniają nas. Myślę, że to na tym gruncie wyrosła legenda Motörhead”.

W rzeczy samej, wszystko to, o czym mówił Eddie, miało wpływ na bezwarunkową miłość milionów fanów. Ale na głębszym, niemal podświadomym poziomie ludzie kochali Motörhead, bo ten zespół przekłuł rockandrollowy balon i sprowadził tę muzykę z powrotem na ziemię. Dowody uznania tłumów wynikały z nieskrępowanego umiłowania wolności i bezpretensjonalnej postawy Eddiego, Phila, a zwłaszcza Lemmy'ego – który jako jedyny członek oryginalnego składu przez czterdzieści lat dzielnie brał na swoje barki udzielanie wywiadów i pisanie tekstów. Wiązały się także z niestrudzonym pielęgnowaniem indywidualizmu, którego symbolem był wizerunek ujeżdżającego motocykl wyrzutka i banity. Ów wyrzutek i banita jest najbardziej nieskazitelny i cieszy się największym respektem wroga, gdy za swoją wolność płaci najwyższą cenę.

Jak wspominaliśmy, ani Phil, ani Eddie, ani Lemmy nigdy się nie ożenili, zaś jedno jedyne dziecko na ich trzech to wyjątek potwierdzający regułę.

„Lemmy spłodził syna, jeszcze zanim dołączyłem do zespołu – potwierdził Clarke. – Zdaje się, że na sześć lat przed tym, jak skrzyżowały się nasze drogi, a więc ewidentnie jeszcze jako muzyk Hawkwind. Nie miał zbyt wiele wspólnego z matką chłopaka, a z nim samym dogadał się dopiero niedawno i są teraz bardzo blisko. W tamtych czasach nie mieliśmy czasu na rzeczy takie jak rodzina, poza tym każdy z nas był biedny jak mysz kościelna. Nie mieliśmy nic, co moglibyśmy zaoferować dziecku, nie potrafilibyśmy zapewnić mu bytu i tak dalej. Staraliśmy się przetrwać, skołować coś do żarcia, kupić struny do gitary i zagrać koncert".

Lemmy ma potomka, Phil i Eddie – nie. Czy Clarke żałuje? „Nie, w żadnym razie. Bo widzisz, to była cena, którą musiałeś zapłacić za granie w wielkim zespole rockandrollowym. W dzisiejszych czasach wszyscy wożą swoje dzieciaki na trasy, ale w moim rozumieniu, jeśli masz być rockmanem, musisz nim być na maksa, inaczej nie będziesz nim wcale. To jest cena, którą musisz zapłacić, jeśli chcesz grać rocka. I choć podziwiam tych, którym udaje się połączyć jedno z drugim, to prawda jest taka, że my podchodziliśmy do tematu poważniej od nich. Naprawdę byliśmy tymi trzema facetami, którzy, no wiesz, kochają swoje instrumenty i granie muzyki. Kochaliśmy to z całego serca, a jest to coś, o czym nie myśli nikt, komu zdarza się zawiesić myśl na nas, na tych trzech facetach z Motörhead. Kochałem swoją gitarę, żyłem dla niej. Nawet teraz codziennie ją rozbieram, zmieniam części, szukam jakichś ciekawych zamienników. Phil

robił to samo – codziennie szukał czegoś nowego do bębnów. Lemmy całymi dniami czytał książki, a jego teksty nie miały sobie równych. Widzisz więc, że w to, co robiliśmy, wkładaliśmy serducho, dawaliśmy z siebie sto dziesięć procent. Oddychaliśmy Motörhead. Dlatego żaden z nas się nie ożenił. Dlatego nie założyliśmy rodzin. Żeby grać, musieliśmy pozostać wolni”.

WYBRANA DYSKOGRAFIA

Pozwalam sobie zamieścić tutaj wybraną dyskografię zespołu. Spisy utworów zostały zaczerpnięte z oryginalnych brytyjskich wydań poszczególnych albumów. Ma się rozumieć, znalazły się tu tylko płyty nagrane przez Lemmy'ego, Phila i Eddiego oraz wydane za czasów oryginalnego składu. Nie opatrywałem tytułów piosenek cudzysłowami ze względów estetycznych, nawet jeśli robiłem to w samej książce*****. Wprowadziłem podział na strony 1 i 2 celem podkreślenia, że wszystkie wymienione płyty wydane zostały w starych, dobrych, winylowych czasach. Nie włączałem do dyskografii żadnych kompilacji, ale uwzględniłem single i EP-ki (tylko wydania brytyjskie) ze względu na ich wagę dla przemysłu muzycznego i ówczesnej kariery Motörhead. Autorami wszystkich wymienionych utworów są Lemmy Kilmister, Eddie Clarke i Phil Taylor, chyba że opis mówi co innego.

Albumy

Motörhead (Chiswick WIK2; 21 sierpnia 1977)

Producent: Speedy Keen

Strona 1: 1. *Motörhead* (3:13; Lemmy Kilmister) 2. *Vibrator* (3:39; Dez Brown / Larry Wallis) 3. *Lost Johnny* (4:15; Lemmy Kilmister / Mick Farren) 4. *Iron Horse / Born to Lose* (5:21; Dez Brown / Phil Taylor / Guy Lawrence)

Strona 2: 1. *White Line Fever* (2:38) 2. *Keep Us on the Road* (5:57; Lemmy Kilmister / Eddie Clarke / Phil Taylor / Mick Farren)
3. *The Watcher* (4:30; Kilmister) 4. *The Train Kept a-Rollin'* (3:19; Tiny Bradshaw / Howard Kay / Lois Mann)

Overkill (Bronze BRON 515; 16 marca 1979)

Producent: Jimmy Miller, z wyjątkiem *Tear Ya Down*, który został wyprodukowany przez Neila Richmonda

Strona 1: 1. *Overkill* (5:12) 2. *Stay Clean* (2:40) 3. *(I Won't) Pay Your Price* (2:56) 4. *I'll Be Your Sister* (2:51) 5. *Capricorn* (4:06)

Strona 2: 1. *No Class* (2:39) 2. *Damage Case* (2:59; Lemmy Kilmister / Eddie Clarke / Phil Taylor / Mick Farren) 3. *Tear Ya Down* (2:39) 4.

Metropolis (3:34) 5. *Limb from Limb* (4:54)

Bomber (Bronze BRON 523; 27 października 1979)
Producent: Jimmy Miller
Strona 1: 1. *Dead Men Tell No Tales* (3:07) 2. *Lawman* (3:56) 3. *Sweet Revenge* (4:10) 4. *Sharpshooter* (3:19) 5. *Poison* (2:54)
Strona 2: 1. *Stone Dead Forever* (4:54) 2. *All the Aces* (3:24) 3. *Step Down* (3:41) 4. *Talking Head* (3:40) 5. *Bomber* (3:43)

Ace of Spades (Bronze BRON 531; 20 października 1980)
Producent: Vic Maile
Strona 1: 1. *Ace of Spades* (2:49) 2. *Love Me like a Reptile* (3:23) 3. *Shoot You in the Back* (2:39) 4. *Live to Win* (3:37) 5. *Fast and Loose* (3:23) 6. *(We Are) The Road Crew* (3:13)
Strona 2: 1. *Fire, Fire* (2:44) 2. *Jailbait* (3:33) 3. *Dance* (2:38) 4. *Bite the Bullet* (1:38) 5. *The Chase Is Better than the Catch* (4:18) 6. *The Hammer* (2:48)

No Sleep 'til Hammersmith (Bronze BRON 535; 27 czerwca 1981)
Producent: Vic Maile
Strona 1: 1. *Ace of Spades* (3:01) 2. *Stay Clean* (2:50) 3. *Metropolis* (3:31) 4. *The Hammer* (3:05) 5. *Iron Horse / Born to Lose* (3:58; Dez Brown / Phil Taylor / Guy Lawrence) 6. *No Class* (2:34)
Strona 2: 1. *Overkill* (5:13) 2. *(We Are) The Road Crew* (3:31) 3. *Capricorn* (4:40) 4. *Bombe*r (3:24) 5. *Motörhead* (4:47; Lemmy Kilmister)

Iron Fist (Bronze BRNA 539; 17 kwietnia 1982)
Producent: Eddie Clarke i Will Reid-Dick
Strona 1: 1. *Iron Fist* (2:55) 2. *Heart of Stone* (3:04) 3. *I'm the Doctor* (2:43) 4. *Go to Hell* (3:10) 5. *Loser* (3:57) 6. *Sex & Outrage* (2:10)
Strona 2: 1. *America* (3:38) 2. *Shut it Down* (2:41) 3. *Speedfreak* (3:28) 4. *(Don't Let 'em) Grind Ya Down* (3:08) 5. *(Don't Need) Religion* (2:43) 6. *Bang to Rights* (2:43)

Inne

The Golden Years Live EP
(Bronze BRO 92; 8 maja 1980)

Strona 1: 1. *Leaving Here* (3:02; Lamont Dozier / Brian Holland / Edward Holland) 2. *Stone Dead Forever* (5:20)

Strona 2: 1. *Dead Men Tell No Tales* (2:54) 2. *Too Late, Too Late* (3:21)

Beer Drinkers and Hell Raisers (Big Beat NS 61; 22 listopada, 1980)

Strona 1: 1. *Beer Drinkers and Hell Raisers* (3:27; Billy Gibbons / Dusty Hill / Frank Beard) 2. *On Parole* (5:57; Larry Wallis)

Strona 2: 1. *Instro* (2:27) 2. *I'm Your Witchdoctor* (2:58; John Mayall)

St. Valentines Day Massacre

Autorstwo przypisane zespołowi Motör Headgirl School

(Bronze BRO 116; 1 lutego, 1981)

Strona 1: 1. Motörhead / Girlschool: *Please Don't Touch* (2:49; Johnny Kidd / Guy Robinson)

Strona 2: 1. Girlschool: *Bomber* (3:30) 2. Motörhead i Denise Dufort: *Emergency* (3:03; Denise Dufort / Enid Williams / Kelly Johnson / Kim McAuliffe)

Single

Motörhead (3:13; Lemmy Kilmister) / *City Kids* (3:24; Larry Wallis / Duncan Sanderson) (Chiswick S 13; czerwiec 1977)

Leaving Here (3:20; Lamont Dozier / Brian Holland / Edward Holland) / *White Line Fever* (2:38) (Stiff BUY 9; listopad 1978; wycofany ze sprzedaży)

Louie Louie (2:47; Richard Berry) / *Tear Ya Down* (2:39) (Bronze BRO 60; 25 sierpnia 1978)

Overkill (5:12) / *Too Late, Too Late* (3:24) (Bronze BRO 67; 23 lutego 1979)

No Class (2:39) / *Like a Nightmare* (4:13) (Bronze BRO 78; 15 czerwca 1979)

Bomber (3:43) / *Over the Top* (3:21) (Bronze BRO 85; 30 listopada 1979)

Ace of Spades (2:49) / *Dirty Love* (2:57) (Bronze BRO 106; 27 października 1980)

Motörhead (3:35; Lemmy Kilmister) / *Over the Top* (3:04) (Bronze BRO 124; 11 lipca 1981)

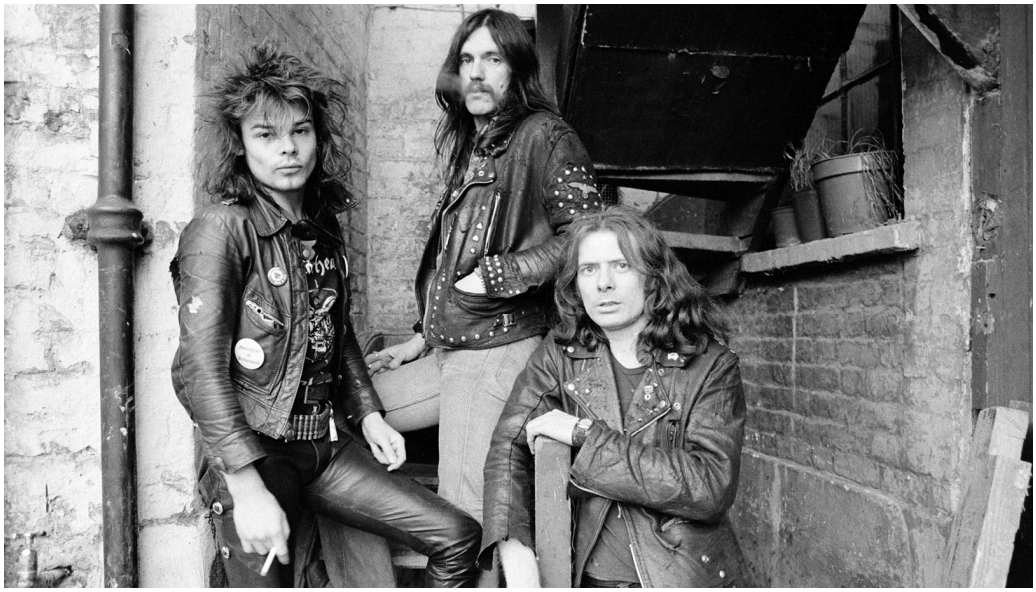
Iron Fist (2:50) / *Remember Me, I'm Gone* (2:26) (Bronze BRO 146; 3 kwietnia 1982)

Wywiady przeprowadzone przez autora na potrzeby książki

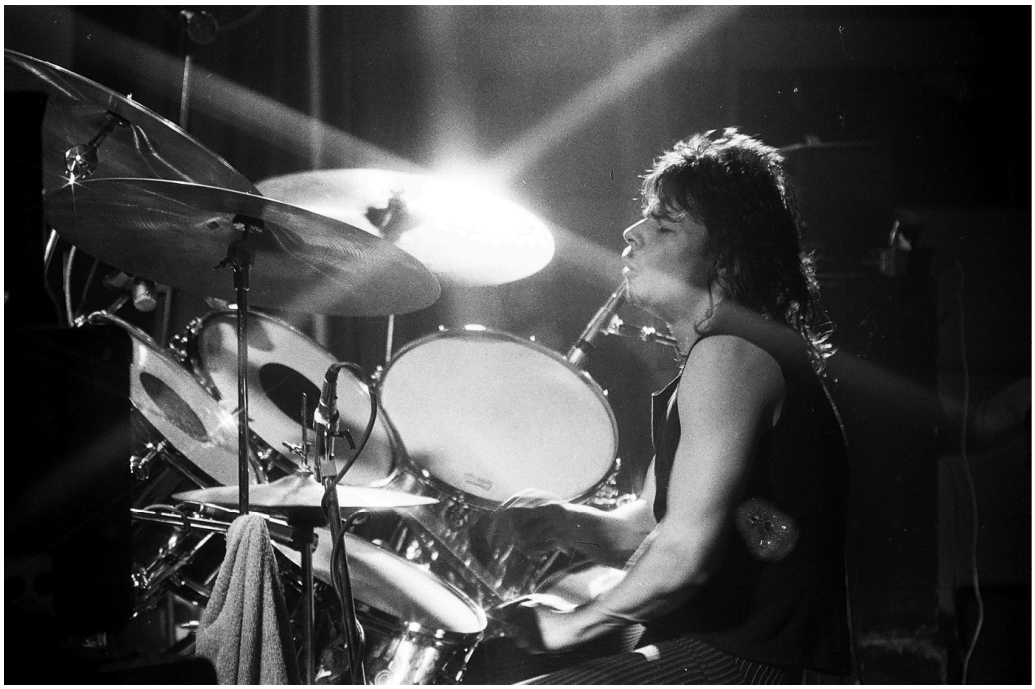
Bello, Frank, 17 grudnia 2015
Benante, Charlie, 23 października 2015
Brabbs, Mark, 26 maja 2015
Brock, Dave, 2009
Brock, Dave, 7 sierpnia 2013
Byford, Biff, 9 listopada 2015
Campbell, Phil, 20 maja 2000
Campbell, Phil, 2 września 2009
Caris, Nick, 10 lipca 2015
Chesters, Neville, 2009
Clarke, Eddie, 22 stycznia 2002
Clarke, Eddie, 21 marca 2008
Clarke, Eddie, 8 października 2014
Clarke, Eddie, 8 października 2015
Clarke, Eddie, 30 października 2015
Dee, Mikkey, 2 marca 2002
Dee, Mikkey, 13 sierpnia 2008
Godwin, Rob, 4 stycznia 2016
Kilmister, Lemmy, 1998
Kilmister, Lemmy, 24 marca 1999
Kilmister, Lemmy, 26 czerwca 2000
Kilmister, Lemmy, 2 marca 2002
Kilmister, Lemmy, 28 lutego 2005
Kilmister, Lemmy, 15 września 2006
Kilmister, Lemmy, 13 sierpnia 2008
McAuliffe, Kim, 2 października 2008
Pearlman, Sandy, 2009
Riddles, Kevin, 6 października 2015
Robertson, Brian, marzec 2011
Smith, Doug, 28 kwietnia 2016
Snider, Dee, 21 września 1999
Snider, Dee, 16 października 2015

Taylor, Phil, 10 grudnia 2009
Turner, Nik, 7 października 2013
Ward, Algy, 17 maja 2015
Inne wywiady
Rock'n'Roll is Supposed to be Fun-In Spite of Sting!, wywiad z Lemmym Kilmisterem, Jeb Wright, „Classic Rock Revisited", październik 2006
Wywiad z Lemmym Kilmisterem, Jeb Wright, „Classic Rock Revisited", kwiecień 2012
Wywiad z Eddiem Clarkiem, Jeb Wright, „Classic Rock Revisited", kwiecień 2012
Wywiad z Eddiem Clarkiem, Jeb Wright, „Classic Rock Revisited", 2014
Wywiad z Lemmym Kilmisterem, Sam Dunn, 2010
Wywiad z Philem Taylorem, Sam Dunn, 2010
Wywiad z Gerrym Bronem, Dmitry Epstein, listopad 2004
Forced Exposure. *Larry Wallis: The Complete Pink Fairies Story*, zima 1987
Pure Dumb Luck, wywiad z Lemmym Kilmisterem, autor: Jeb Wright, „Goldmine", wydanie 800, t. 37, nr 6, maj 2011
Recenzja albumu *Iron Fist*, autor: Steve Gett, „Kerrang!" nr 13, 8–21 kwietnia 1982
Blue Öyster Cult, *Motörhead: Hammersmith Odeon, London*, autor: Nick Kent, „New Musical Express", 25 października 1975
Must We Fling this Filth at Our Pop Kids, autor: Ronnie Gurr, „Record Mirror", 7 czerwca 1980
Motörhead: Monsters of Metal Madness, autor: Jon Sutherland, „Record Review", październik 1982
Lemmy at 'em!, autor: Chuck Eddy, „RIP" t. 11, nr 1, styczeń 1997
Motörhead: Roundhouse, London, autor: Geoff Barton, „Sounds", 26 lipca 1975
Success? We've got it all tied up…, autor: Robbi Millar, „Sounds", 21 lutego 1981
Joe Petagno, autorzy: Pete Alander i Kassu Kortelainen, „Steel Mill", październik 2012
Recenzja płyty *Motörhead*, autor: Ira Robbins, „Trouser Press", grudzień 1977
Motörhead, autor: Kris Needs, „ZigZag", wrzesień 1977

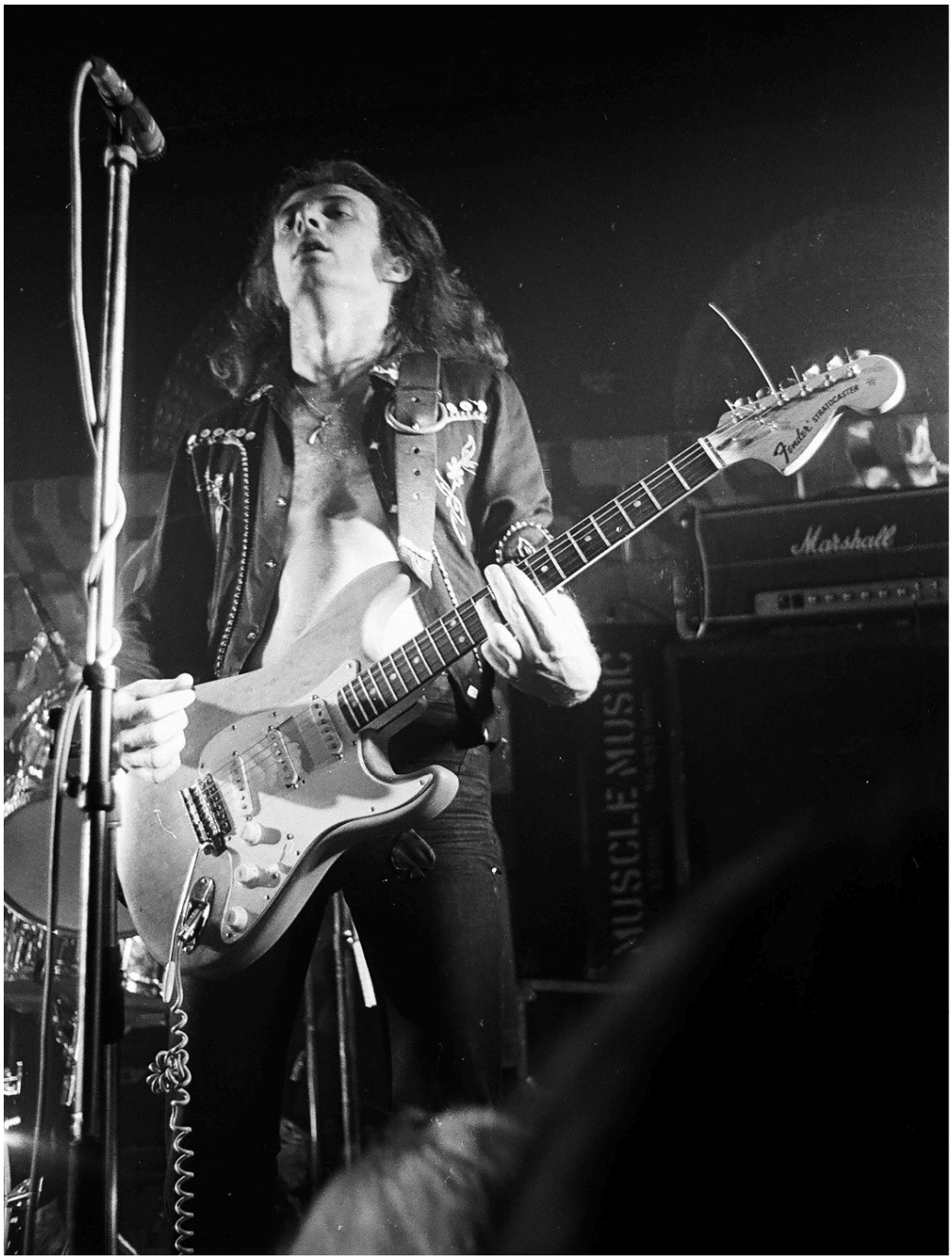
Lemmy z Lucasem Foxem, współzałożycielem Motörhead
Fot. Estate Of Keith Morris / Getty Images



Motörhead w 1978 roku: Phil „Philthy Animal” Taylor, Lemmy (Ian Kilmister) i „Fast” Eddie Clarke
Fot. Ian Dickson / Getty Images



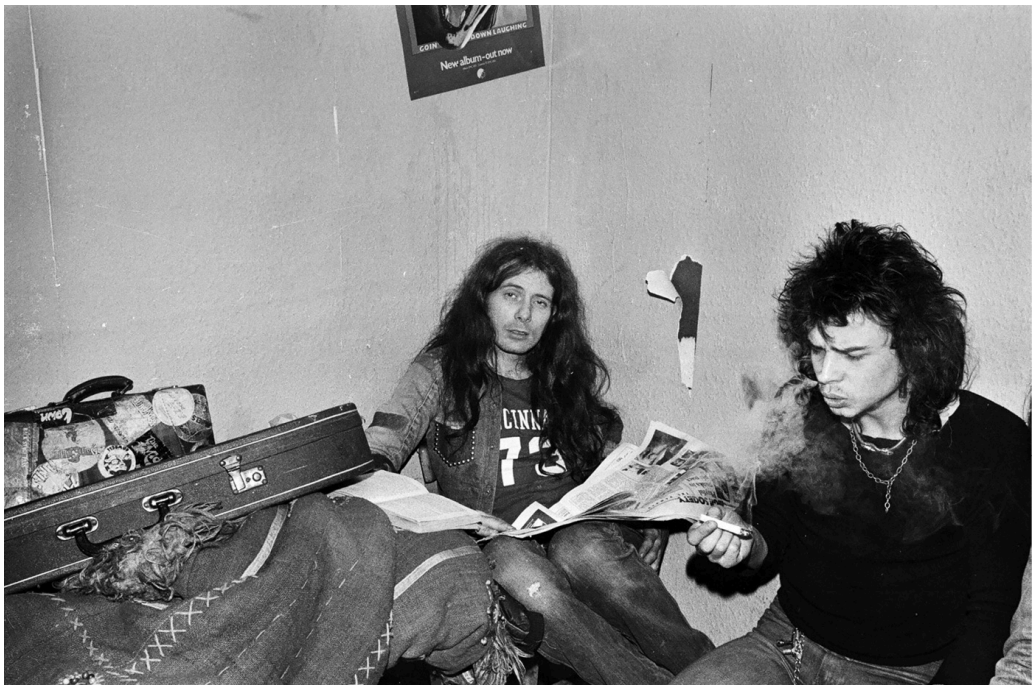
„Phil dostawał pierdolca, gdy siadał za perkusją, nakurwiał jak szalony.
A ja starałem się nadążyć,
ale to chyba jasne: byłem najmłodszy w kapeli, dopiero ząbkowałem,
musiałem się otrzaskać,
żeby dorównać chłopakom”.
Fot. Paul Welsh / Getty Images



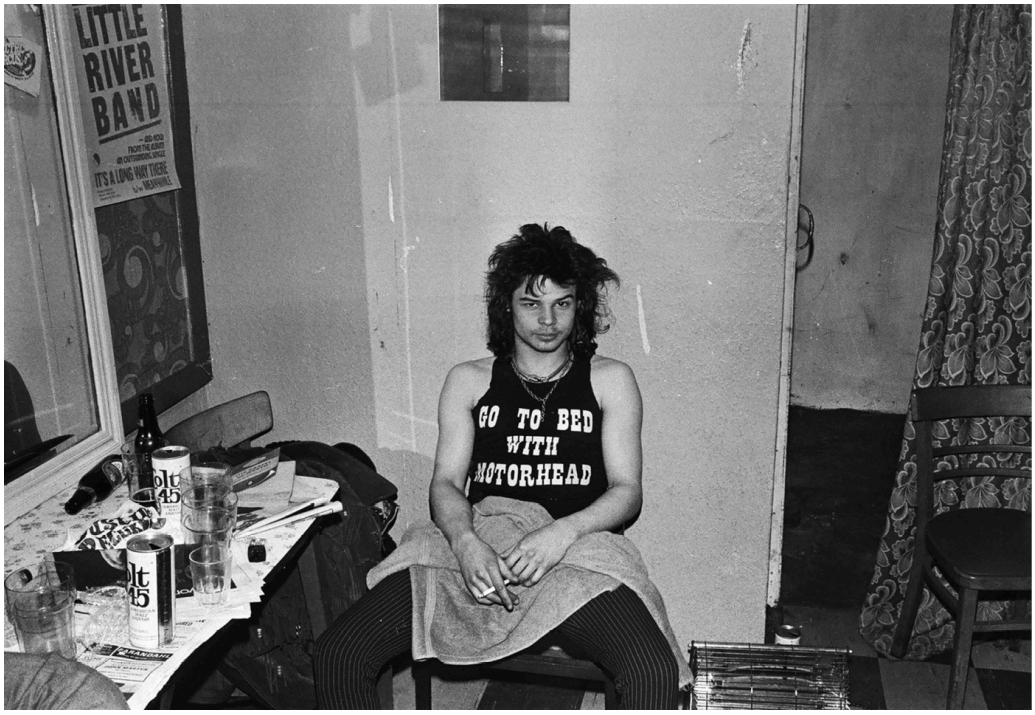
Fot. Paul Welsh / Getty Images

Fot. Fin Costello / Getty Images
Partyjka szachów

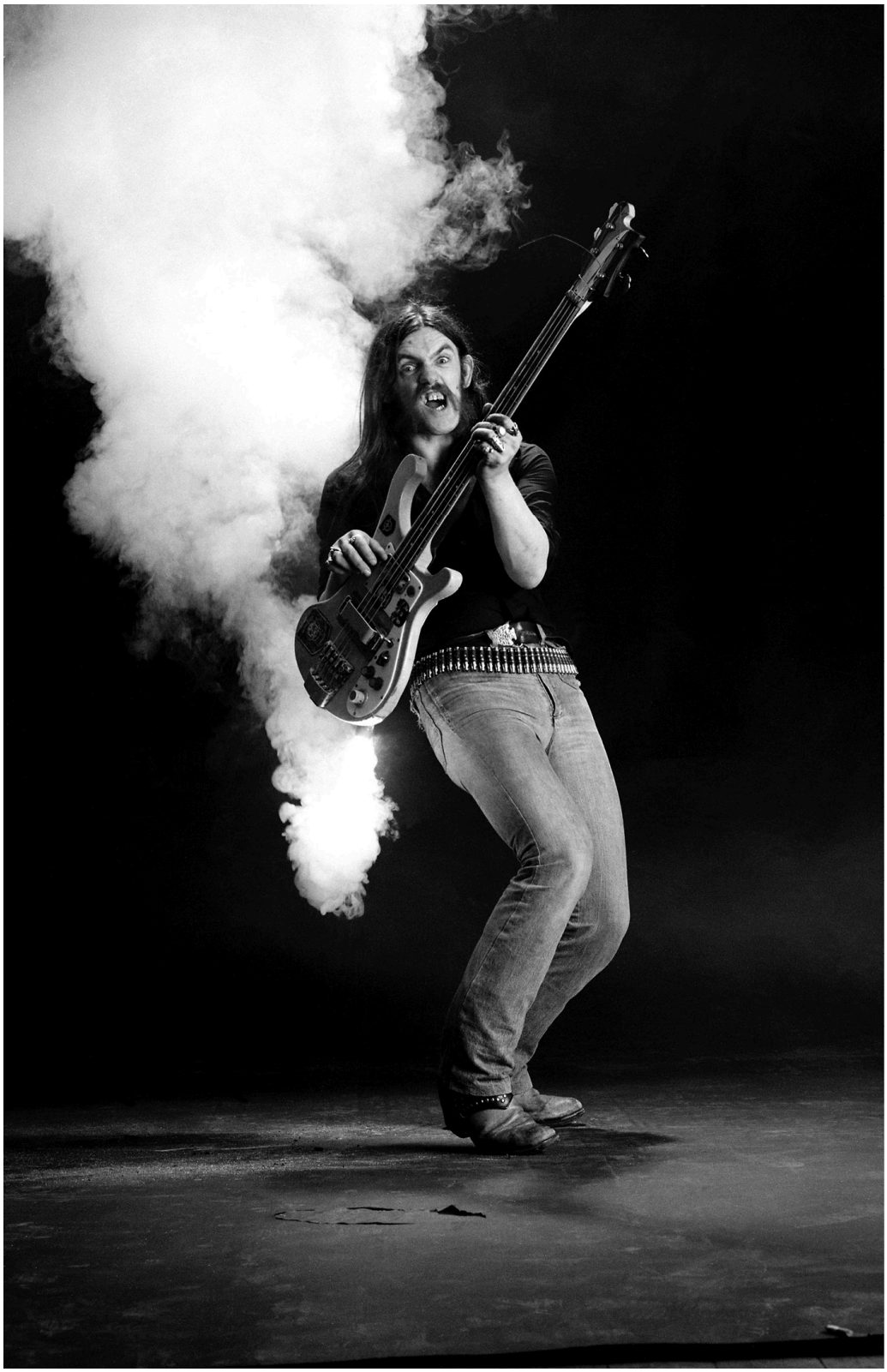
Fot. Fin Costello / Getty Images
Eddie i jego gitary



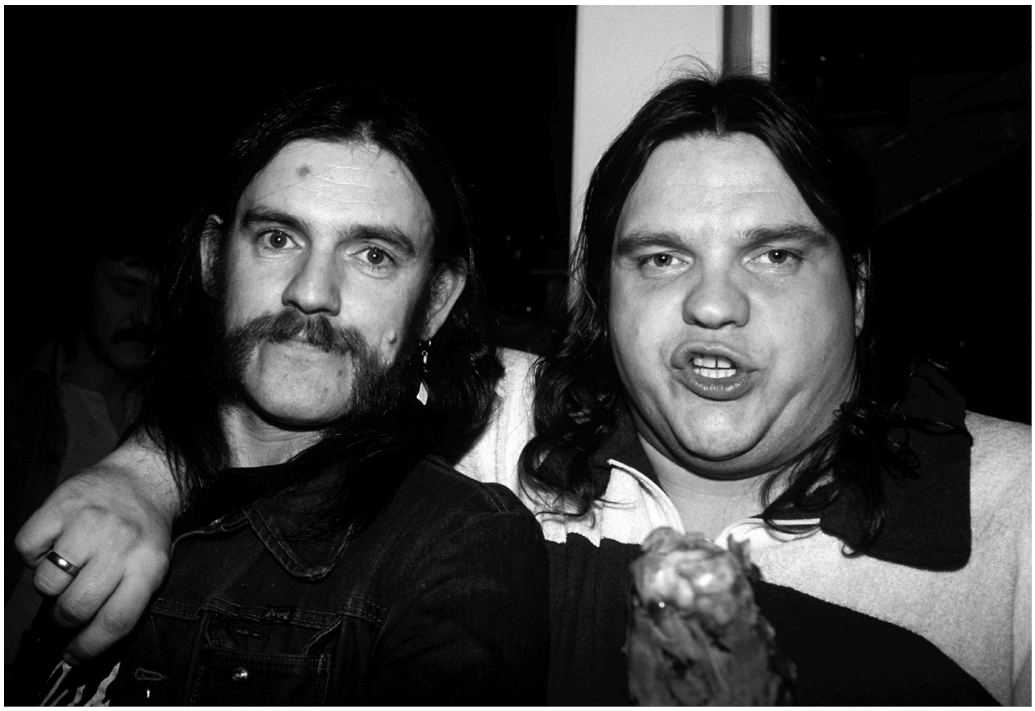
Przerwa na papierosa
Fot. Paul Welsh / Getty Images



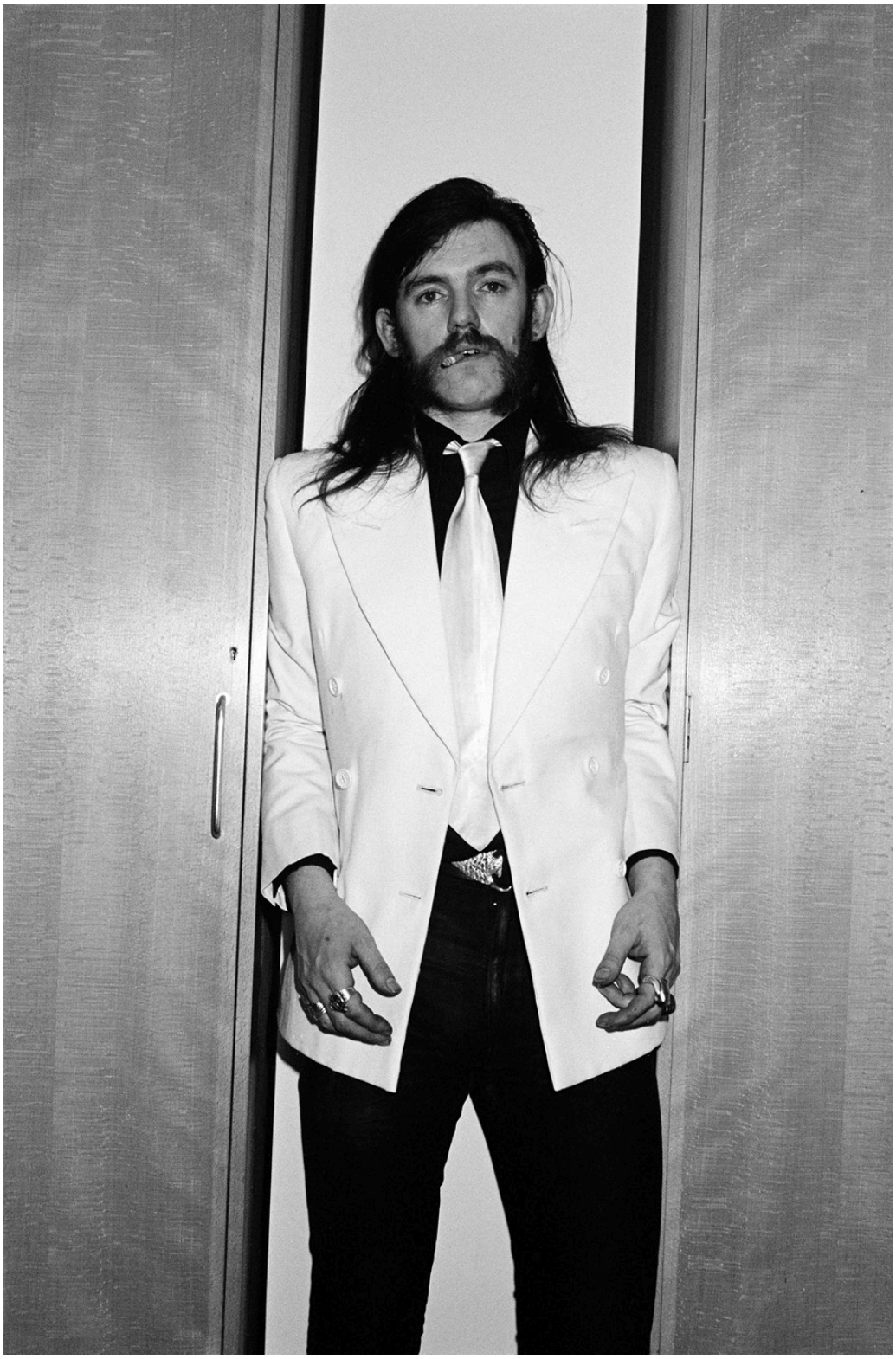
„Phil przyciągał pecha jak magnes opiłki”
Fot. Paul Welsh / Getty Images



Lemmy razi publikę gromami
Fot. Fin Costello / Getty Images



Lemmy i Meat Loaf
Fot. Photoshot / Getty Images

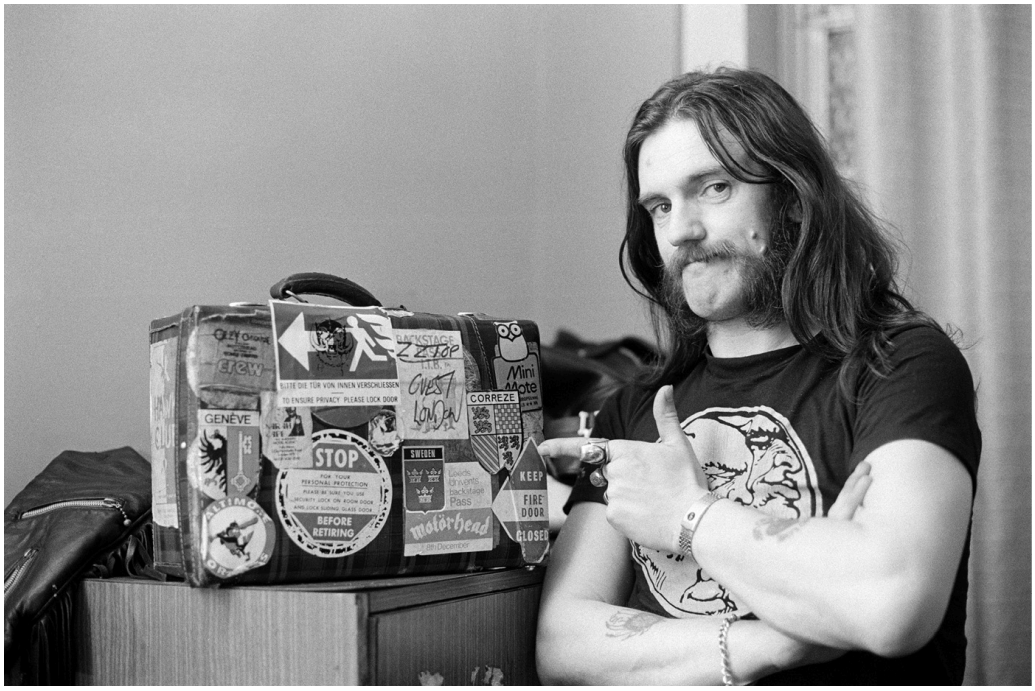


Lemmy wciśnięty w garniak
Fot. Fin Costello / Getty Images

Snaggletooth szczerzył kły na wszystkich, którzy ośmielili się oczernić najczarniejszy zespół w historii brudnego rocka
Fot. Michael Putland / Getty Images

Lemmy z wiekiem od kubła na śmieci na głowie

Fot. Michael Putland / Getty Images



Można jechać na trasę
Fot. Fin Costello / Getty Images

Lemmy na wystawie flipperów w Londynie
Fot. Erica Echenberg / Getty Images

* Brudny Zwierz (wszystkie przypisy pochodzą od tłum.).

** „Fast Eddie” Clarke odszedł 10 sycznia 2018 roku.

*** Ang. *Sagittarius*.

**** Właściwie Michael Burston, pierwszy gitarzysta zatrudniony po zwolnieniu z zespołu Briana Robertsona.

***** Dotyczy wydania oryginalnego.

Beer Drinkers and Hell Raisers. The Rise of Motörhead

Copyright © Martin Popoff 2017
Published by ECW Press
Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwo SQN 2018
Copyright © for the Polish translation by Maciej Pawlak 2018

Redakcja – Joanna Mika
Korekta – Aneta Wieczorek
Projekt typograficzny i skład – Joanna Pelc
Okładka – Paweł Szczepanik / BookOne.pl
Fotografia na I stronie okładki – Fin Costello / Getty Images
Fotografia na IV stronie okładki – Mick Hutson / Getty Images

All rights reserved. Wszelkie prawa zastrzeżone.
Książka ani żadna jej część nie może być przedrukowywana ani w jakikolwiek inny sposób reprodukowana czy powielana mechanicznie, fotooptycznie, zapisywana elektronicznie lub magnetycznie, ani odczytywana w środkach publicznego przekazu bez pisemnej zgody wydawcy.

Wydanie I, Kraków 2018
ISBN EPUB: 978-83-8129-053-1
ISBN MOBI: 978-83-8129-054-8

wsqn.pl
WydawnictwoSQN
wydawnictwosqn
SQNPublishing
WydawnictwoSQN
E-booki
Zrównoważona gospodarka leśna
Panta rhei

Spis treści

Okładka
Strona tytułowa
Wstęp
Rozdział 1. „Zaraz, co myśmy wtedy ćpali?”
Rozdział 2. „Pas z nabojami w jednej ręce, ramona w drugiej”
Rozdział 3. „Jak ciężarówka jadąca po żwirze”
Rozdział 4. Overkill: „Ten stary Jimmy to był swój chłop”
Rozdział 5. Bomber: „Mieli nas za dewiantów kochających jazgot”
Rozdział 6. Ace of Spades: „Niekoniecznie najlepsze, co nagraliśmy, ale najlepsze, co oni słyszeli”
Rozdział 7. No Sleep ‘til Hammersmith: „Ludzie przychodzili nas zobaczyć nie tylko dla muzyki”
Rozdział 8. Iron Fist: „Lemmy’ego trzeba było wołami wyciągać z knajpy”
Rozdział 9. Ostatnia wieczerza Eddiego: „Flacha, szkło i szczypta fety”
Rozdział 10. Pobojowisko: „Niech Bóg błogosławi tego gnojka”
Wybrana dyskografia
Wywiady przeprowadzone przez autora na potrzeby książki
Zdjęcia
Strona redakcyjna

WYDAWNICTWO
SINE QUA NON

Bądź na bieżąco, śledź nas na:

WydawnictwoSQN
SQNPublishing
wydawnictwosqn
wydawnictwosqn
WydawnictwoSQN
www.wsqn.pl